

# MUSICA

1958 · 7/8



R O S S B R I T A N N I E N

# WICHTIGE OPERNPREMIEREN 1958

---

**Bedřich Smetana: „Dalibor“**

Deutsche Fassung von Kurt Honolka  
Theater der Hansestadt Bremen —  
24. 1. 1958

**Bedřich Smetana: „Zwei Witwen“**

Deutsche Fassung von Kurt Honolka  
Staatstheater Kassel — 26. 2. 1958  
Stadttheater Gießen — 25. 12. 1958

**Ján Cikker: „Fürst Bajazid“**

Deutsche Fassung von Kurt Honolka  
Staatstheater Wiesbaden — 22. 3. 1958

**Christoph Willibald Gluck: „Merlins Insel“**

Deutsche Fassung von Günter Haufwald  
Westdeutscher Rundfunk Köln —  
11. 4. 1958

**Antonín Dvořák: „Dimitrij“**

Deutsche Fassung von Kurt Honolka  
Norddeutscher Rundfunk Hamburg —  
18. 4. 1958  
Hamburgische Staatsoper — 16. 11. 1958

**Othmar Schoeck: „Penthesilea“**

Norddeutscher Rundfunk Hamburg —  
16. 5. 1958  
Süddeutscher Rundfunk Stuttgart —  
17. 6. 1958

**Hans Lofer: „Des Kaisers neue Kleider“**

Städtische Bühnen Nürnberg - Fürth —  
23. 5. 1958

**Wolfg. Amadeus Mozart: „Ascanio in Alba“**

Deutsche Fassung von Günter Haufwald  
Norddeutscher Rundfunk Hannover —  
30. 5. 1958

**Georg Friedrich Händel: „Rodelinde“**

Bühnenfassung von Fritz Lehmann; deut-  
sche Übersetzung von Emilie Dahnk-  
Baroffio  
Staatstheater Braunschweig — 29. 6. 1958

**Bedřich Smetana: „Die verkaufte Braut“**

Deutsche Fassung von Kurt Honolka  
Städtische Bühne Heidelberg — 24. 9. 1958

**Luigi Cherubini: „Medea“**

Deutsche Fassung von Horst Goerges und  
Wilhelm Reinking  
Städtische Oper Berlin — 4. 10. 1958  
Staatstheater Kassel — 5. 10. 1958

**Franz Schubert: „Die Wunderinsel“**

Neufassung von Kurt Honolka  
Landestheater Linz  
Tiroler Landestheater Innsbruck —  
24. 10. 1958

**Leoš Janáček: „Schicksal“**

Deutsche Fassung von Kurt Honolka  
Württembergische Staatsoper Stuttgart —  
26. 10. 1958

---

ALKOR-EDITION KASSEL

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK





*Pirastro*

Quality Strings for Violin, Viola,  
Cello, Double Bass

*Eudoxa*

The String for the discriminating  
player

**FLEXOCOR®**

The Super Chrome steel String  
with the flexible steel rope core

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE  
DES MUSIKLEBENS

12. Jahrgang / Heft 7—8 / Juli—August 1958

## INHALT

Geleitwort: Großbritannien . . . . .	383
Gerald Abraham: Frühe englische Mehrstim- migkeit . . . . .	385
Eckart Klessmann: Die letzten Jahre John Dowlands . . . . .	390
Hilde Spiel: Englands große Musikperiode . .	394
Hans Ferdinand Redlich: Die Oper der armen Leute von London . . . . .	397
Frederick Hudson: Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und England im 18. und 19. Jahrhundert . . . . .	400
Frank Howes: Vaughan Williams und Walton	405
Eric Blom: Zwischen Vierzig und Fünfzig . .	408
Heinrich Lindlar: Von Purcell zu Britten . .	412
Brian Dunn: Das Musikleben in Großbritan- nien . . . . .	416
James Seddon: Beim Klange des Dudelsacks .	421
Rolf Gardiner: Musik in englischer Landschaft	424
Percy Bysshe Shelley: Einer Singenden . . .	427
An die Musik . . . . .	427

## BRITISCHER MUSIKSPIEGEL . 428

Festliches Great Britain . . . . .	428
Alexander Knorr: Glyndebourne S. 428; Ken Fayers, Alexander Knorr: Edinburgh S. 428; W. S. Groyne Williams: Llangollen International Musical Eisteddfod S. 430; Ian Parrott: Die Walisische Eisteddfod S. 431	

Musikalisches Bildungswesen . . . . .	433
Bernard Shore: Instrumentalmusik in bri- tischen Schulen S. 433; Lionel McColvin: Die Musik in Großbritanniens öffentlichen Büchereien S. 435; A. Hyatt King: Das Musikstudium an britischen Universitäten S. 436	

Komponisten im Profil . . . . .	437
David Cox: Stanford und Parry S. 437; Peter Heyworth: Michael Tippett S. 439	

Vom Instrumentenbau im Lande . . . . .	440
Pamela Davies: Englische Musikinstru- mente in aller Welt S. 440; Raymond Hewett: Arnold Dolmetsch — ein Vor- kämpfer für alte Musik S. 442; Raymond Hewett: In der Werkstatt der Sackpfeifen- macher S. 443	



<i>Musikstadt London</i> . . . . .	444
Christopher Horton: Covent Garden Opera S. 444; Thomas Haller: Royal Festival Hall S. 445	
<i>Englische Musikpflege</i> . . . . .	446
Harold Rosenthal: Musik an der Themse S. 446; Geoffrey Skelton, Neville Cardus, Hellmuth Laue: Das Hallé-Orchester S. 448; Kenneth Wright: Fernsehen und Musik S. 451	
<i>Tänzerisches</i> . . . . .	452
Ronald Crichton: Zur Geschichte des Royal Ballet of Great Britain S. 452	
<i>Streiflichter</i> . . . . .	454
Eva Sachs: Englands musikalisches Wunderkind S. 454; G. B. Shaw: Musikkritik S. 454; Hans Ferdinand Redlich: Eric Blom S. 456	
<i>Vom britischen Musikalienmarkt</i> . . . . .	456
Otto Riemer: Für Kirche und Kammer S. 456; Günter Haufswald: Sinfonische Musik S. 458, Klaviermusik S. 459	
<i>Zeitschriften und Bücher</i> . . . . .	459
Günter Haufswald: Ein Querschnitt S. 460; Zur Geschichte der Covent Garden Opera S. 460	
*	
Die Autoren unserer Hauptbeiträge . . .	460

## MUSICA-BERICHT . . . . . 461

*Musikfeste:* Hamburg S. 461; Florenz S. 462; Düsseldorf S. 463; Prag S. 464; Schwetzingen S. 465; Bremen S. 467; Luzern S. 468; Tübingen S. 468; Bayreuth S. 469; Lüdenscheid S. 469; Oper: Hamburg S. 470; Augsburg S. 471; Frankfurt S. 472; Mailand S. 472; Konzert: Berlin S. 472; Leipzig S. 475; Wien S. 476; Köln S. 476; Prag S. 477; Itzehoe S. 478; Köln S. 479; Mainz S. 479; Mannheim S. 480; Ballett: Berlin S. 480; Operette: Bloomington S. 481; *Musikstadt im Profil:* Karl-Marx-Stadt S. 482; *Funk:* Österreichischer Rundfunk S. 482; Norddeutscher Rundfunk Hamburg S. 484; Norddeutscher Rundfunk Hannover S. 484

## MUSICA-UMSCHAU . . . . . 485

Der Begleiter S. 485; In Memoriam S. 486; Zur Zeitchronik S. 488; Blick in die Welt S. 491; Porträts S. 492; Erziehung und Unterricht S. 494; Wirtschaft und Recht S. 496; Miscellen S. 497; Historische Streiflichter S. 499; Vom Musikalienmarkt S. 500; Das neue Buch S. 500

## MUSICA-NACHRICHT . . . . . 506

## MUSICA-BILDER

*Titelbild:* Blick auf die Tower-Brücke in London; Foto: Ullstein-Eschen

*Tafeln:* 11: John Ward, The first set of english Madrigals, nach S. 388; 12: Thomas Weelkes, As vesta was from Latmos hill descending, vor S. 389; 13: Westminster Abbey, nach S. 396; 14: Konzert in der Hereford Kathedrale, vor S. 397; 15: Ralph Vaughan Williams, Sir William Walton, nach S. 406; 16: Benjamin Britten, vor S. 407; 17: Glyndebourne, nach S. 428; 18: Edinburgh, vor S. 429

*Abbildungen:* Henry Purcell S. 383; Stich von London S. 385; Der berühmte Kanon „Sumer is icumen in“ S. 387; Titel zu John Dowlands „First Booke of Songs or Ayres“ S. 391; Notenseite aus John Dowlands Buch S. 393; Die Bettler-Oper S. 399; Autograph von Mozarts Motette „God is our Refuge“ S. 401; Wohnhaus Mozarts in Five Fields Row S. 403; Humphrey Searle S. 410; Die Handschrift Benjamin Brittens S. 413; Das Londoner Philharmonische Orchester S. 417; Sir Thomas Beecham und das Königlich Philharmonische Orchester S. 419; Schottischer Dudelsackpfeifer S. 422; Dudelsackpfeifer der „Black Watch“ S. 423; Walisische Eisteddfod in Cardiff S. 432; Musikanten des Nationalen Jugendorchesters S. 433; Schallplattenstunde in einer Bücherei S. 435; Sir Hubert Parry S. 438; Sir Charles Villiers Stanford S. 439; Michael Tippett S. 440; In der Dolmetsch-Werkstätte Haslemere S. 442; Zuschauerraum in Covent Garden S. 444; Foyer in Covent Garden S. 444; Royal Albert Hall S. 445; Royal Festival Hall S. 446; Sir John Barbirolli S. 450; Aus der Königlichen Ballettschule S. 452; Ninette de Vallois S. 453; „The Band“ S. 461; Krenek's „Karl V.“ in Düsseldorf S. 463; Orffs „Lamenti“ in Schwetzingen S. 466; Bellinis „Pirat“ in Mailand S. 473; Janáček's „Schlaues Füchlein“ in Mailand S. 474; Einems Ballett „Medusa“ in Berlin S. 480; Cornelis Bronsgeest S. 486; Monalis Kalomiris S. 493

### SCHRIFTFÜHRUNG:

DR. GÜNTER HAUSWALD

BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL, BASEL, LONDON, NEW YORK

MUSICA, vereinigt mit der NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT, erscheint mit der Zweimonatsschrift MUSICA SCHALLPLATTE jährlich in 12 Heften. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren; Einzelheft DM 1.80, Postscheckkonto Frankfurt/Main 531 12

Einsendungen, die nicht von der Schriftleitung oder vom Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung MUSICA, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, zu richten (Tel. 2891–93)

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe. Anzeigentarif auf Verlangen

Teilaufgaben d. Heftes liegen folgende Prospekte bei: Münchner Festspiele 1958 / Deutsches Singschullehrer- u. Chorleiter-Seminar Augsburg u. „Die Tonsprachen des Abendlandes“ (Merseburger, Berlin)



# 1957

## Neuerscheinungen\*

## Neuauflagen\*

<b>Arthur Bliss</b>	Violin Concerto
<b>Arnold Cooke</b>	String Trio Oboe Quartet
<b>Herbert Howells</b>	Communion Service for King's College, Cambridge
<b>Kenneth Leighton</b>	Fantasia on BACH for Viola and Piano
<b>Anthony Milner</b>	St. Francis for tenor solo, chorus and orchestra
<b>Purcell Society</b>	Vol XXVII: Miscell- aneous Odes and Cantatas
<b>Purcell</b> (edited Hugh Mclean)	The Organ Works

# 1958

## In Vorbereitung\*

<b>H. K. Andrews</b>	The Technique of Palestrina
<b>Arthur Bliss</b>	Ballet: The Lady of Shalott
<b>Wilfrid Dunwell</b>	The Evolution of 20th Century Harmony
<b>Arthur Hutchings</b>	The Invention and Composition of Music
<b>John Joubert</b>	Piano Sonata
<b>Ivor Keys</b>	Clarinet Concerto
<b>Anthony Milner</b>	Oboe Quartet
<b>Alec Rowley</b>	2nd Organ Symphony

\* kleine Auswahl aus dem Gesamtkatalog

# NOVELLO

AND COMPANY LIMITED

160 Wardour Street, London, W. 1

## INHALT

MUSICA-SCHALLPLATTE 1958 / Heft 4

<i>Gottfried Schweizer: Das Raritätenkabinett</i> in London . . . . .	49
<i>Bert Reisfeld: Schallplatten für das Auge</i> . . .	50
<i>Kritische Betrachtungen</i> . . . . .	52
Schumanns „Frauenliebe und -leben“ S. 52; Musikland England S. 54; Sinfonische Musik S. 55; Zeitgenössische Oper S. 57; Tänzerische Musik S. 58; Impressionistische Klaviermusik S. 59; Kammermusik S. 60; Hugo Distler zum Gedenken S. 60	

✱

<i>Rund um die Schallplatte</i> . . . . .	61
Interpreten im Profil S. 61; Anregungen eines Plattenfreundes S. 62; Schallplatten als Do- kumente S. 63; Dynamik-Expander S. 63; Shakespeare-Aufnahmen S. 63; Altenglische Königsmusik S. 64; Ein wichtiger Vertrag S. 64; Bücher, die uns interessieren S. 64 Bilder	

✱

HERAUSGEBER:  
DR. GÜNTER HAUSSWALD  
BÄRENREITER-VERLAG  
KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 6 Hefte. Bezug  
durch den Buch-, Musik- und Schallplattenhandel oder un-  
mittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 3.— zuzüglich  
Zustellgebühr. Einzelheft DM 0.50. Postscheckkonto Frank-  
furt/Main 53 112

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder  
Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgeschickt, wenn  
Rückporto beiliegt. Alle den Inhalt betreffenden Zuschriften  
sind zu richten an: MUSICA SCHALLPLATTE, Bärenreiter-  
Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 29—37,  
Tel. 2891—2893

ANZEIGENANNAHME: Bärenreiter-Verlag, Kassel-  
Wilhelmshöhe; Anzeigentarif auf Verlangen.



# Dolmetsch

## PLASTIK BLOCKFLÖTEN



sind nunmehr  
lieferbar durch:

**BO OSEY & HAWKES GmbH**  
Bonn, Kronprinzenstraße 26

### ORCHESTRAL WORKS

arranged and/or edited by  
**ADAM CARSE**

#### 18th CENTURY OVERTURES

Arne; J. C. Bach; Cimarosa; Gretry; Handel; Lin-  
ley; Pasquali; Philidor; Sacchini

#### EARLY CLASSICAL SYMPHONIES

Abel; Arne; J. C. Bach; Dittersdorf; Filtz; Gossec;  
Maldere; Schwindl; Töesch; Holzbauer; Pleyel

#### 18th CENTURY CONCERTOS

Arne (Concertos Nos 4 & 5); J. C. Bach; J. C. Fischer  
(Oboe Concerto); Festing; Geminiani; St Martini  
(Sammartini)

**AUGENER Ltd.**

18 Great Marlborough Street, London, W. 1  
ENGLAND

### LEA Taschenpartituren

Solowerke, Vokal- und Kammermusik und Orchester-  
werke von

BACH, BEETHOVEN, BRAHMS, CHOPIN,  
HÄNDEL, MENDELSSOHN, MOZART, RAMEAU,  
SCHUBERT, SCHUMANN, VIVALDI  
in Miniaturformat (12,5 x 16,4 cm).

Diese völlig neuartige Serie von Urtextausgaben  
wurde von der Universal Edition zum Vertrieb über-  
nommen. Verlangen Sie das kostenl. Spezialverzeichnis.

Erhältlich in jeder guten Musikalienhandlung.  
Preis je Nummer DM 5.—

UNIVERSAL EDITION

### Englische Komponisten

IN DER UNIVERSAL EDITION

<b>RICHARD BENNETT</b>	DM
Sonata für Klavier . . . . .	4.50
Sonatina für Flöte . . . . .	2.80

#### FRANCIS BURT

The Skull (Der Schädel), Kantate	Klav. Ausz.	5.50
Volpone (Oper nach Ben Jonson)	Klav. Ausz. in Vorb.	

#### ANTHONY MILNER

Salutatio angelica . . . . .	Klav. Ausz.	6.50
City of Desolation (Stadt der Verzweiflung)	Klav. Ausz.	5.50
Benedic, anima mea, Dominum . .	Chorpart.	2.20
Missa op. 3 . . . . .	Chorpart.	1.80

#### BERNARD NAYLOR

König Salomons Gebet . . . . .	Klav. Ausz.	6.—
Motet VIII für den Pfingstsonntag	Chorpart.	1.60
Motet IX für d. Dreifaltigkeitssonntag	Chorpart.	1.80

#### MATYAS SEIBER

Drei Morgenstern-Lieder für hohe Stimme und Klarinette . . . . .		4.—
Zwei Morgenstern-Madrigale . . . . .	in Vorb.	
Sirmio, Motette für a-cappella-Chor. . . .	in Vorb.	

UNIVERSAL EDITION



## The Royal Scottish Academy of Music (Glasgow)

*Patron:* Her Majesty Queen Elizabeth the Queen Mother  
*President:* Dr. Ralph Vaughan Williams, O.M.  
*Principal:* Henry Havergal, M.A. (Oxon), B.Mus. (Edin)

Complete Curriculum provides for all branches of study necessary for entry into the Musical Profession. A special Diploma Course provides training for those who wish to teach music in Schools.

### COLLEGE OF DRAMATIC ART

(*Director:* Colin Chandler, Dip.R.A.D.A.)

The College has been established as an integral part of the Academy and provides full- and part-time Courses for Stage Training and Teaching.

Prospectus on application from:

**John B. Morrison**, Secretary, St. George's Place, Glasgow, C.2

## University of Reading Department of Education Training of Teachers of Music

The University makes special provision for the training of Music Teachers in the **ONE-YEAR POSTGRADUATE COURSE for the DIPLOMA IN EDUCATION**.

The following are eligible for admission:

(1) University Graduates.

(2) Students who have followed a full-time course of instruction in Schools or Colleges of Music for three years, and who possess at least one recognised professional diploma in Music. In addition, they must have satisfied the University's requirements for matriculation. Students may be eligible for financial assistance under the Regulations of the Ministry of Education for the Training of Teachers.

Further particulars may be obtained from the Registrar, to whom applications should be addressed.

## Birmingham School of Music

*Principal:* Sir Steuart Wilson

The Regional College Of Music for the West Midlands Area

Training in all branches for both full-time and part-time students

Write for syllabus to the Secretary, 1-18 Paradise Street, Birmingham 1

## Royal College of Music

Prince Consort Rd., South Kensington, London, S.W. 7

*Patron:* Her Majesty the Queen

*Patron and President:*

Her Majesty Queen Elizabeth the Queen Mother

*Director:* Sir Ernest Bullock, C.V.O., D.Mus. (Dunelm), LL.D., F.R.C.M., Hon.R.A.M.

*Registrar:* Hugo V. Anson, M.A., Mus. B. (Cantab), F.R.C.M., Hon.R.A.M.

The College offers a complete Musical Education in every department. Entrance is competitive and depends also on the number of vacancies. The academic year is from September to the following July, and there are three terms of twelve weeks each.

Scholarships are offered in all musical subjects and also Exhibitions and Prizes.

There are two professional diplomas and one degree awarded by examination - A.R.C.M., G.R.S.M. and M. Mus. R.C.M. The A.R.C.M. and M. Mus. examinations are open to all candidates whether students of the College or not.

The Prospectus and all particulars (including fees) may be obtained from the Registrar.

## ROYAL ACADEMY OF MUSIC

Marylebone Road, London, N.W. 1.

Instituted 1822. Inc. by Royal Charter 1830

*Patrons:* Her Majesty the Queen

Her Majesty Queen Elizabeth the Queen Mother

*President:* H.R.H. the Duchess of Gloucester

*Principal:* Sir Thomas Armstrong, M.A., D. Mus. (Oxon), Hon. R.A.M., F.R.C.M.

*Warden:* Myers Foggins, F.R.A.M., Hon. R.C.M.

A comprehensive course is designed for the training of students for a professional career in Music or Speech Training and Dramatic Art. The normal curriculum consists of a Principal and Second Study, Harmony, History of Music, Aural Training and Orchestral Playing; there are also Opera classes, Ensemble classes and a Choral class. The C.R.S.M. Diploma Course is of three or four years duration. The Diploma taken at the end of three years is recognised by the Ministry of Education and the Burnham Committee as conferring graduate status (pass). For those students who continue for a fourth year of extra training at a University Institute of Education it ranks as graduate status with extra professional qualifications.

Admission is by competitive Entrance Examination. Application must be made not later than February for entry in the following September. From September, 1958 the fees will be £30 a term with an entrance fee of two guineas.

### L. R. A. M. Diploma

Can be taken in all musical subjects, Speech and Drama and Mime. Examinations during Easter, Summer and Christmas Vacations.

Prospectuses, Syllabuses and information from  
**H. Stanley Creber**, Secretary



# Handel Anniversary 1959

† APRIL 14th, 1759

---

NEW AND PRACTICAL EDITIONS

## **O sing unto the Lord**

Anthem IV for Soprano, Tenor, 3 mixed Voices, Oboe, 2 Violins, Violoncello, Bass,  
Bassoon and Organ. Edited by Gottfried Grote and Rudolf Elvers EM 508

Score with figured bass • Choir Score • Parts

## **Te Deum Laudamus**

We praise thee, O God (Tedeum Utrecht) for Soprano, Mezzosoprano, Tenor I/II,  
Bass, Chorus, Trumpet I/II, Oboe I/II, Violin I/II, Viola, Violoncello, Bass, Bassoon  
and Organ. Edited by Adam Adrio and Gottfried Grote EM 505

Score • Vocal Score • Choir Score • Parts

## **The Passion according to St. John**

for Solo Voices, Chorus, Violin I/II (Flute I/II, Oboe I/II), Viola, Violoncello, Bass  
and Organ. Edited by Harald Heilmann. English Version by Reginald Snell EM 503

Score • Vocal Score • Choir Score • Parts (Viola also transferred as Violin III)

The texts to all editions are given in English and German

Solo agency for England: Hinrichsen Edition Ltd., London, N. 1

Sole agency for USA / Canada: C. F. Peters Corporation, New York 16



**VERLAG MERSEBURGER  
BERLIN / NIKOLASSE**



# Zum Händel-Jahr 1959

† 14. APRIL 1759

---

NEUAUSGABEN FÜR DEN PRAKTISCHEN GEBRAUCH

## **O singet unserm Gott**

Psalm 96 für Sopran, Tenor, dreistimmigen gemischten Chor, Oboe, 2 Violinen, Cello, Kontrabaß, Fagott und Orgel. Herausgegeben von Gottfried Grote und Rudolf Elvers EM 508

Partitur DM 8.40 • Chorpartitur DM 1.60 • Orchesterstimmen

## **Te Deum Laudamus**

Herr Gott, dich loben wir (Utrechter Tedeum) für Sopran, Mezzosopran, 2 Tenöre, Baß, gemischten Chor, 2 Trompeten, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Cello, Kontrabaß, Fagott und Orgel. Herausgegeben von Adam Adrio und Gottfried Grote EM 505

Partitur DM 26.- • Klavierauszug DM 12.- • Chorpartitur DM 2.80 • Orchesterstimmen

## **Passion nach dem Evangelisten Johannes**

Für Soli, gemischten Chor, 2 Violinen (2 Flöten, 2 Oboen), Viola, Cello, Kontrabaß und Generalbaß. Herausgegeben von Harald Heilmann. Englische Textfassung von Reginald Snell EM 503

Partitur DM 26.- • Klavierauszug DM 9.80 • Chorpartitur DM 1.80 • Violine I (Flöte I, Oboe I) und Violine II (Flöte II, Oboe II) je DM 1.80 • Viola DM 2.- • Violine III (anstatt Viola) DM 2.- • Cello/Kontrabaß DM 3.40

Alle Ausgaben mit deutschem und englischem Text

**VERLAG MERSEBURGER  
BERLIN, NIKOLASSE**





# Benjamin Britten

---

## OPERN

Peter Grimes · Raub der Lucretia · Albert Herring · Bettler Oper · Wir machen eine Oper · Billy Budd · Gloriana · The Turn of the Screw · Noah's Fludd

---

## BALLETT

Der Prinz der Pagoden

---

## ORCHESTERWERKE

Sinfonietta · Soirées Musicales · Frank Bridge Variationen · Mont Juic · Klavierkonzert · Violinkonzert · Kanadische Kirnes · Sinfonia da Requiem · Diversions · Matinées Musicales · Schottische Ballade · Präludium und Fuge · 4 Seebilder und Passacaglia aus „Peter Grimes“ · The Young Person's Guide to the Orchestra · Symphonische Suite aus „Gloriana“

---

## VOKALWERKE

Friday Afternoons · Our Hunting Fathers · On this Island · Les Illuminations · Michelangelo Sonette · Serenade · John Donne Sonette · Canticles I – III · Wiegenlieder · Volkslied-Bearbeitungen

---

## CHORWERKE

Ballad of Heroes · Hymne an Cäcilia · Ein Kranz von Lobeshören · Festival Te Deum · Sankt Nikolaus · Frühlingssymphonie · Wedding Anthem · Five Flower Songs

---

## PURCELL-BEARBEITUNGEN KAMMERMUSIK

Verlangen Sie bitte unser ausführliches Verzeichnis „Benjamin Britten“

**BOOSEY & HAWKES G.m.b.H.**  
BONN AM RHEIN

## Francis Burt

(geb. 1926)

Schüler von Howard Ferguson,  
Lennox Berkeley und Boris Blacher

## Streichquartett op. 2

Uraufführung: Darmstadt 1953  
Stimmen DM 15. – , Taschenpart. DM 8. –

## Musik für zwei Klaviere op. 4

Uraufführung: Berlin 1953  
DM 8. –

## Jamben für Orchester op. 5

Besetzung: 3 Fl. (m. Picc.), 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag.,  
4 Hrn., 3 Trp., 3 Pos., 1 Tuba, Pk, Schlagz., Streicher  
Spieldauer: 10 Minuten

Uraufführung: Baden-Baden 1955  
unter der Leitung von Ernest Bour  
Taschenpartitur DM 5.50

## BOTE & BOCK

## Unsere deutsch-englischen Ausgaben

**G. Fr. Händel**, zwölf Orgelkonzerte  
op. 4 und op. 7 für Orgel allein:  
(H. Keller) 4 Hefte à DM 6.-

**G. Fr. Händel**, Passion nach dem  
Evangelisten Johannes (Felix Schroeder)  
Partitur (Kl. A.) DM 12.-

**Aless. Scarlatti**, Su le sponde –  
Solokantate f. Singstimme, Trompete  
und Streicher (B. Paumgartner) DM 6.-

**Dom. Zipoli**, Orgel- und Cembalo-  
werke (L. F. Tagliavini) I. Bd. DM 7.50,  
II. Bd. DM 6.-

**H. H. Schwarz**, Meisterwerke der  
Klaviermusik Bd. I (26 Stücke von  
Daquin bis Hensenberg) DM 8.-

**Fr. Wührer**, Achtzehn Studien zu  
Chopins Etüden DM 9.-

**Willy Müller**,  
**Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg**

Unsere Vertretung in England:  
Novello and Company Ltd, London





## GROSSBRITANNIEN

Mit dem Gedanken „Musik und Musikleben der Völker“ eröffnete „Musica“ im vorigen Jahr eine Folge von Sonderheften mit dem Ziel, einen Überblick über die Musik anderer Völker zu geben. Es wurde dabei als eine der vornehmsten Aufgaben einer deutschen Zeitschrift bezeichnet, „Nationales und Internationales ohne Einseitigkeit und ohne Übertreibung in rechtes Gleichgewicht zu bringen“. Zugleich ging es in der Problemstellung darum, daß eine vertiefte Kenntnis der inneren Zusammenhänge eines Landes notwendig sei, daß Voraussetzungen und Ausstrahlungen im Musikleben zu verfolgen seien, um so zu einem umfassenden Bild von der jeweiligen Nation zu gelangen. Bei derartigen musikalischen Monographien sollte „nach Möglichkeit führenden Persönlichkeiten eines jeden Landes das Wort gegeben“ werden. Verständnis für das Wesen anderer Völker zu vermitteln, um auf diese Weise kulturelle Brücken zu schlagen, wurde dabei als einer der wichtigsten Grundsätze bezeichnet, der in enger geistiger Zusammenarbeit verfolgt werden müsse.

An dieser Zielsetzung hat sich nichts geändert. Wenn hiermit ein weiteres Sonderheft vorgelegt wird, das Großbritannien gewidmet ist, so geschieht dies im Bewußtsein, daß damit eine Nation von hohem kulturellem Rang zu uns spricht. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht damit jenes Inselland, das im Süden England im engeren Sinne, im Westen Wales und im Norden Schottland mit Nordirland umfaßt. Innerhalb dieses Gebietes, das in seiner staatlichen Form heute als „United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland“ bezeichnet wird, ist über Jahrhunderte hinweg eine ebenso eigenwüchsige wie bedeutsame Kultur gewachsen, die im Spiegel der Geschichte tausendfältig sichtbar wird. Eine einzigartige Landschaft, von den Bergen des schottischen Hochlandes bis zur grünen Meeresküste im Süden, wurde der Träger einer Entwicklung, die dank der Initiative einer weltoffenen Bevölkerung echte Zeugnisse kulturellen Strebens und Denkens aufzuweisen hat. Das Land eines William Shakespeare und eines William Hogarth war fähig, auch im Bereich der Musik Beiträge hervorzubringen, die dem europäischen Gesicht der Völker entscheidende Konturen verleihen. Die Abgeschiedenheit der Inselwelt mag dabei eine Neigung zu einer gewissen Tradition begünstigt haben; andererseits schlug die Welle erregender Kunst des Festlandes auch nach Britannien hinüber, um dort eine Blüte zur Entfaltung zu bringen, deren leuchtender Widerschein deutlich spürbar wurde.



Man hat oft die Musikentwicklung Großbritanniens und seinen Beitrag im Konzert der Völker unterschätzt, häufig genug in Unkenntnis vieler Zusammenhänge. Hier gerechte Maßstäbe zu finden und neue Einsichten zu vermitteln, die den schöpferischen Anteil der Briten an der allgemeinen Musikentwicklung klar umreißen, sachkundig beurteilen und überzeugend deutlich werden lassen, erscheint ebenso notwendig wie das Aufzeigen jener Kräfte, die, von Großbritannien als Impuls ausgehend, anregend und befruchtend gewirkt haben. Die Beziehungen zu Deutschland auf musikalischem Gebiet sind von jeher eng gewesen. Man entsinne sich nur der großartig kühnen Gestalt Georg Friedrich Händels, der als Deutscher vorwiegend in London wirkte; man gedenke aber auch der Wiederentdeckung Henry Purcells, des Meisters barocker Musikhaltung oder etwa der kostbaren madrigalesken Altklassik John Dowlands. Viele Linien der britischen Musikgeschichte führen vom Mittelalter über die Zeit der Reformation, Restauration und Romantik bis zur Gegenwart, die alle lebendigen Wechselbeziehungen aufweisen. Daß hierbei, wie auch im Lande selbst, die Akzente verschieden liegen, daß gesonderte Höhepunkte zu verzeichnen sind, ist natürlich. Erinnert sei nur an die zentrale Stellung der Chormusik, die Großbritannien über Jahrhunderte hin in Verbindung mit einem aufgeschlossenen Sinn für echte und werthafte Kirchenmusik sich bewahrt hat. Konzert und Kammer, aber auch Oper und Hausmusik schaffen weitere Voraussetzungen für eine vertiefte Musikpflege, die sich in weltstädtischer Form in London spiegelt, aber auch weit hinausschwingt in die übrigen Städte des Landes, nicht zuletzt bis in die Form geselligen Musizierens inmitten grüner Parklandschaften. Musik erklingt in den Kathedralen des Landes, in den Londoner Konzertsälen, aber auch in festlicher Gehobenheit in Glyndebourne, Englands Gartenoper, beim Festival in Edinburg, bei der walisischen Eisteddfod, wo noch viele folkloristische Elemente musikalischen Lebens schottischen oder keltischen Ursprungs über Jahrhunderte hinweg sich der Gegenwart darbieten.

Von der künstlerischen Vielfalt der britischen Musik zu berichten, ist Sinn und Aufgabe dieser Monographie. Sie möchte gleichsam an Kristallisationspunkten schöpferischer Kraft Wesenhaftes aufzeigen, wobei wir glauben, daß vorwiegend aus der Sicht britischer Autoren dem deutschen Leser am ehesten Sinn und Bedeutung der musikalischen Zusammenhänge deutlich werden kann. Nur durch einen originalen Einblick in das Gepräge der britischen Musikkultur erschien uns die geistige Klarheit gewahrt. Im Streben nach dieser Echtheit in der Darstellung und im Urteil haben uns führende Stellen Großbritanniens in großzügiger Weise unterstützt. Zu nennen sind vor allem die Institutionen „British Council“ und „British Features“, denen unser Dank gilt. Ferner vermittelte die Deutsche Botschaft der Bundesrepublik in London Anregungen zur Gestaltung. So möchte dieses Länderheft Großbritannien, getreu der ursprünglichen Zielsetzung der ganzen Folge, einen Beitrag zu einer vertieften Verständigung beider Völker leisten, um damit im ursprünglichen Sinne wahrhafter Kunst zu dienen.

Der Schriftleiter

DR. GÜNTER HAUSSWALD

Bärenreiter-Verlag

D DR. KARL VÖTTERLE

Übersicht der bisher in „Musica“ erschienenen Aufsätze, die dem Musikleben Großbritanniens gewidmet sind:

Barlett, Ken W.: Die Oper in England 1953, S. 3; Baser, Friedrich: Musiker und Freiheitskämpfer (Clement Harris) 1952, S. 504; Büdtger, Fritz: Im Lande des Common Sense 1957, S. 10; Davies, J. H.: Die größte musikalische Aufführungsbibliothek (BBC) 1950, S. 331; Freymann, Richard: Die sozialpsychologischen Grundlagen des englischen Musiklebens 1947, S. 286; Hewett, Raymond: Haslemere 1956, S. 673; Kleßmann, Eckart: Die Deutschlandreisen John Dowlands 1957, S. 13; Die Italienreise John Dowlands 1957, S. 320; Koeltzsch, Hans: Henry Purcells Gambenfantasien 1955, S. 364; Lindlar, Heinrich: Britten Britannicus, Aspekte der englischen Musik 1954, S. 532.

Das Bild auf Seite 383 zeigt Henry Purcell nach einem Gemälde von John Closterman; London, National Portrait-Gallery. Der Stich auf Seite 385 stellt London dar und stammt aus dem Buch „Alte europäische Städtebilder“ nach Georg Braun und Franz Hogenberg, eingeleitet von Rudthard Ohme; mit freundlicher Genehmigung des Verlages Johannes Asmus, Stuttgart.





GERALD ABRAHAM

## FRÜHE ENGLISCHE MEHRSTIMMIGKEIT

Die Anfänge englischer Mehrstimmigkeit liegen in den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts, im berühmten *Winchester-Tropengesangbuch*, das mehr als 160 zweistimmige Stücke — Ordinariumssätze usw. — enthält, Stücke leider in linienloser Neumenschrift, daher nicht lesbar, aber offensichtlich den zweistimmigen Stücken derselben Periode aus Chartres und Lucca ähnlich. In demselben Stil, aber in „boethianischer“ Buchstabennotation geschrieben, ist der zweistimmige „*Ut tuo propitiatus*“ aus dem 12. Jahrhundert in der Bodleian Library in Oxford, (Codex 572). Die Wurzeln englischer Musik sind natürlich unablässig mit der Musik Westeuropas im allgemeinen verschlungen, und die normannische Invasion Englands im Jahre 1066 brachte die Verbindung französischer und englischer Kultur zu ihrer Vollkommenheit; es ist also keine Überraschung, daß die Sammlung mehrstimmiger Musik im Augustinischen Kloster zu St. Andrews in Schottland aus der Mitte des 13. Jahrhunderts<sup>1</sup> zum größten Teil aus Werken aus dem Notre-Dame-Repertoire besteht, obwohl der elfte Fascikel *Unica* in einem etwas verschiedenen Stil, vielleicht in Schottland komponiert, enthält. Andere Stücke aus dem Notre-Dame-Repertoire hat man auch in Worcester gefunden.

Doch wenige Jahre später erscheinen von allen Richtungen her Beweisstücke echter englischer Mehrstimmigkeit: zweistimmige Stücke der Art, die im 15. Jahrhundert „*Gymel*“ (d. h. *Cantus*

<sup>1</sup> Wolfenbüttel 677; Faks. hg. von J. H. Baxter: *An Old St. Andrews Music Book*, London 1931.

gemellus, Zwillingsgesang) genannt wurden, eine Motette („*Worldes blis/Benedicamus*“) mit mittellenglischem *motetus*<sup>2</sup>, zweistimmige instrumentale Sätze, und vor allem die berühmte „*Rota*“, „*Sumer is icumen in*“<sup>3</sup>. Der Sommerkanon wurde bis vor kurzem als ein Werk von ca. 1240 angesehen; er stammt aber wohl eher aus den späten Jahren des 13. Jahrhunderts. In allen diesen Werken der Mitte oder des späten 13. Jahrhunderts finden wir Züge, die es uns ermöglichen, den englischen vom gleichzeitigen europäischen Stil zu unterscheiden. Man merkt vor allem die Vorliebe für Terzen und Sexten in der Harmonie — auch *parallele* Terzen und Sexten, doch stammen diese Intervalle zum größten Teil aus Stimmkreuzungen. Die englischen Theoretiker, Anonymus IV (von Coussemakers „*Scriptores*“) und Walter Odington, sprechen beide von dieser Vorliebe für Terzen und Sexten; sie finden sich am häufigsten in den conductusartigen „*Gymeln*“, deren vielleicht schönstes Beispiel „*Foweles in the frith*“ („*Die Vögel im Freien*“) ist<sup>4</sup>.

Die Handschrift, die den Sommerkanon enthält, gibt uns auch drei textlose Stücke<sup>5</sup>, deren zwei Stimmen *Cantus inferior* und *Cantus superior* bezeichnet sind. Beide Stimmen sind von gleicher Wichtigkeit; im dritten Stück steigt die bisherige Melodie des *Cantus inferior* um eine Quinte höher, zum *cantus superior* auf; sie wird später leicht koloriert. Es ist klar, daß diese Stücke Instrumentaltänze sind, in ihrer Form den französischen *Estampies* gleich: sie bestehen aus kurzen symmetrischen Abschnitten, die mit verschiedenen Schlüssen sich wiederholen, der erste „offen“, der zweite „geschlossen“.

Terzen und Sexten zusammen, wirkliche „Terzsextakkorde“, und zwar Folgen von parallelen Terzen und Sexten, kommen oft in der Musik des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts vor. Der größere Teil der musikalischen Handschriften dieser Periode, die noch vorhanden sind, stammt aus Worcester Cathedral<sup>6</sup>; sie werden jetzt in den Bibliotheken des Britischen Museums in London, der Bodleian in Oxford, des Magdalen College (auch Oxford), und in Worcester selbst aufbewahrt. Es ist nun klar, daß es in Worcester eine ansehnliche Gruppe von Komponisten gab; und wir besitzen eine Niederschrift des zeitgenössischen Theoretikers „*Anonymus IV*“, der die Vorliebe der Musiker im „*West Country*“ (d. h. die westlichen Grafschaften, das Land in der Nähe von Worcester) für große und kleine Terzen erwähnt. Er sagt, unter den begabtesten *Organistae*

*sicut in Anglia, in patria quae dicitur Westcuntre, optima concordantie dicuntur*  
[d. h. Terzen], quoniam tales magis sunt in usu.

Beispiele dreistimmiger Kompositionen mit vielen Terzsextakkorden — der bekannte „*englische Diskant*“-Stil, mit *Cantus firmus* in der tiefsten Stimme — gibt es noch früher als in den Worcester-Handschriften, so den Schluß eines *Te Deums* in einer Cambridge-Handschrift<sup>7</sup>; sie kommen aber am häufigsten im Worcesterischen Repertoire vor, am einfachsten im Conductus „*Beata viscera*“ (obwohl der *Cantus* hier in der höchsten Stimme zu liegen scheint). Die Worcester-Fragmente enthalten auch mehrere recht komplizierte Stücke, das fesselndste unter ihnen ist die Motette „*Puellare gremium/Purissima virgo*“. Dieses Stück hat geraden Takt (steht aber darin nicht ganz allein unter den Worcester-Kompositionen); der textlose Tenor

<sup>2</sup> Cambridge, Corpus Christi, Ms. 8. Übertragung in „*Music and Letters*“, XVII (1936), S. 225.

<sup>3</sup> Leicht zugängliche Übertragung bei Schering: *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 17. Schallplatte in „*The History of Music in Sound*“ („*His Master's Voice*“), HLP 4.

<sup>4</sup> Bodleian, Douce 139. Schallplatte: „*The History of Music in Sound*“, HLP 4.

<sup>5</sup> British Museum, Harl. 978. Originalnotation und Übertragung des ersten Stückes in Wolf: *Handbuch der Notationskunde I*, Leipzig 1913, S. 224–7. Alle drei auf derselben Schallplatte (HLP 4).

<sup>6</sup> Dom Anselm Hughes: *Worcester Mediaeval Harmony*, Burnham 1928; Luther A. Dittmer: *The Worcester Fragments*, Rome 1957. Vier Stücke daraus — der Conductus „*Beata viscera*“, ein Gloriatropus, „*Mariam sanctificans*“ (eins der frühesten Beispiele der Vierstimmigkeit in England), „*Alleluia psallat*“, und die Motette „*Puellare gremium/Purissima virgo*“ — auf der Schallplatte HLP 4.

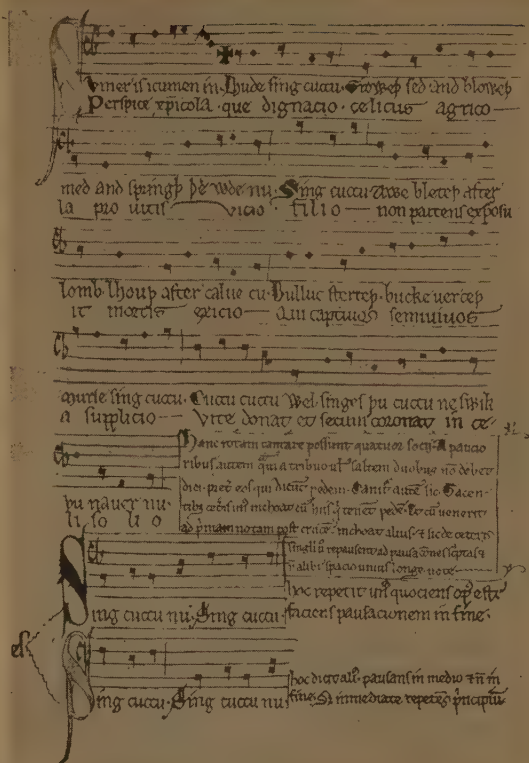
<sup>7</sup> Gonville and Caius, 334.



ist ungemein lebhaft und rhythmisch, im Stil einer instrumentalen *Estampie*, und besteht aus zwei Phrasen, die, wiederholt und abgewechselt, einen Ostinato oder *Pes* wie im Sommerkanon bilden. Übrigens ist sein metrisches Schema (4 + 1 + 4), (5 + 5), (4 + 1 + 4), (5 + 5) dem der Oberstimmen verschieden. Die partielle Identität der Texte der zwei Oberstimmen wird durch Stimmtausch gekennzeichnet.

Man könnte behaupten, die musikalische Kultur Worcesters sei periphere und konservativ, vergleicht man sie mit gleichzeitiger französischer Musik; zwar lag Worcester fast an der allerwestlichsten Grenze europäischer Kultur im frühen 14. Jahrhundert. Doch das Wesentliche der Worcesterschen Musik — vor allem ihr voller Wohlklang — sollte, von den Neuerungen der *Ars nova* fast unbetastet, im Hauptstrom englischer Musik während mehr als einem Jahrhundert weiterleben, und dann, durch die Arbeit Dunstables und seiner Zeitgenossen, in den Hauptstrom europäischer Musik einmünden.

Leider haben wir keine Handschriften aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die in Qualität oder in Quantität mit den Worcester-Fragmenten zu vergleichen wären, obwohl wir einige bedeutende Sammlungen besitzen — keine ein vollkommener Codex —, die jetzt in Oxford aufbewahrt sind, z. B. New College 362<sup>8</sup>. In den Kompositionen dieser Periode wird Stimmtausch mit rondellus-ähnlicher Wirkung in Motetten und Conductus gebraucht. (Der *Rondellus* bestand aus drei Melodien gleicher Wichtigkeit, gleichzeitig gesungen, denen Stimmtausch zwischen allen drei Stimmen folgt.) Von Zeit zu Zeit taucht *Hoquetus* empor. Die Motetten zeigen eine etwas kühne Behandlung des Tenors, doch gab es bis jetzt noch keine echte Isorhythmie; was als Isorhythmie erscheint, ist tatsächlich nur ein Rest der modalen *Ordines*. Die früheste uns bekannte isorhythmische Motette von einem englischen Komponisten kommt in keiner englischen Handschrift vor. Dies ist die berühmte „*Sub Arturo/Fons/In omnem terram*“<sup>9</sup>, ein echtes Beispiel englischer *Ars nova*. Die Texte sind ebenso interessant wie die Musik, denn der *Motetus* gibt uns den Namen des Komponisten, Johannes Alanus (John Aleyn), der kürzlich als ein Mitglied der „*Chapel Royal*“ (1364–73) identifiziert ist, und das *Triplum* erwähnt vierzehn Namen führender englischer Musiker, meistens gleichfalls Mit-



Der berühmte Kanon „Sumer is icumen in“ (um 1226)

<sup>8</sup> Zwei Motetten daraus auf der Schallplatte HLP 4.

<sup>9</sup> Chantilly, Musée Condé, 1047, und Bologna, Bibl. Martini, MS Q. 15. In DTÖ, Bd. 76 (Jg. XL) S. 9 veröffentlicht.

glieder der königlichen Kapelle. Diese Komponisten sind erst kürzlich von Brian Trowell identifiziert worden, der schlagende Beweise dafür brachte<sup>10</sup>, daß diese Motette im Jahre 1358 entstanden ist.

Doch auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt englische *Ars nova* überhaupt vorsichtig und konservativ im Vergleich mit gleichzeitig französischen Werken auf: konnte das dreistimmige „*Gloria*“, das John Aleyns Namen in der bekannten Old Hall Handschrift trägt, kaum einfacher sein — Note gegen Note, der gleiche Rhythmus gleichzeitig durch alle Stimmen hindurch, mit häufigem Gebrauch paralleler Terzen und Sexten. Die Old Hall Handschrift<sup>11</sup> ist seit langem als die bedeutendste Sammlung englischer mittelalterlicher Musik anerkannt gewesen; sie wurde für die „*Chapel Royal*“ zusammengestellt, und zwei Stücke, ein *Gloria* und ein *Sanctus*, sind „*Roy Henry*“ zugeschrieben. Viele Jahre lang hat man Heinrich VI. als den königlichen Komponisten angesehen, doch zeigten Stilkritik und Erforschung der Mitgliederschaft der Kapelle deutlich, daß der älteste Teil der Handschrift aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt, und daß „*Roy Henry*“ tatsächlich Heinrich IV. (1399–1413) war. Bis 1430 fuhr man fort, der Sammlung weitere Stücke zuzufügen. Der größere Teil besteht aus Vertonungen des Ordinarium Missae in vier Gruppen geordnet: *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei*. (Mehrstimmige Vertonungen des Kyrie waren verhältnismäßig selten in England, da das Kyrie gewöhnlich choraliter mit Tropen gesungen wurde.) Zwischen diesen Ordinariumvertonungen finden wir isorhythmische Motetten und Marienantiphonen. Insgesamt enthält das Manuskript 148 Stücke, nicht alle vollständig; der Stil wechselt zwischen den einfachsten Conductussätzen<sup>12</sup> und ausführlichen Experimenten in Isorhythmie<sup>13</sup> von sehr unterschiedlichem Wert.

Die Old Hall Handschrift gibt uns die Namen zahlreicher Komponisten: Damett, Sturgeon, Byttering<sup>14</sup>, Pycard und andere. Der Name, der am häufigsten auftaucht, ist „*Leonel*“, d. h. Leonel Power (1445 †). Die Namen und Werke einiger dieser Komponisten kommen auch in kontinentalen Sammlungen vor; Konkordanzen der Old Hall Werke Bytterings, Forests und Leonel Powers finden wir in den Handschriften in Trient, Modena, Aosta und Bologna<sup>15</sup>. Tatsächlich ist es nur die Trienter und die Modenaer Konkordanz, die es möglich machen, die anonyme Motette „*Veni Sancte Spiritus*“ in der Old Hall Handschrift als ein Werk des größten englischen Komponisten des 15. Jahrhunderts — John Dunstables (1453 †) — anzuerkennen.

In der Tat kommt der größte Teil von Dunstables Werk nicht in englischen, sondern in kontinentalen Handschriften vor: er genoß offenbar im Ausland größeren Ruhm als in England. Seine Werke<sup>16</sup> umfassen Ordinarium-Vertonungen (einzelne Sätze, *Gloria-Credo*-Paare, und eine vollständige zyklische Messe ohne Kyrie über „*Rex seculorum*“), isorhythmische und andere Motetten, Hymnen und Antiphonen, ein französisches Lied „*Puisque m'amour*“ und ein italienisches Lied „*O Rosa bella*“, dessen Echtheit aber zweifelhaft ist. Das „*Buxheimer Orgel-*

10 „*A fourteenth-century ceremonial motet and its composer*“, in „*Acta musicologica*“, XXIX (1957), S. 65.

11 „*The Old Hall Manuscript*“, hg. von Alexander Ramsbocham, H. B. Collins und Dom Anselm Hughes, in der Bibliothek in St. Edwards College, Old Hall, Ware, aufbewahrt; drei Bände; Burnham und London 1930, 1935 und 1938.

12 z. B. anonymes *Credo* (Bd. I, S. 1); Schallplatte HLP 5 der „*History of Music in Sound*“.

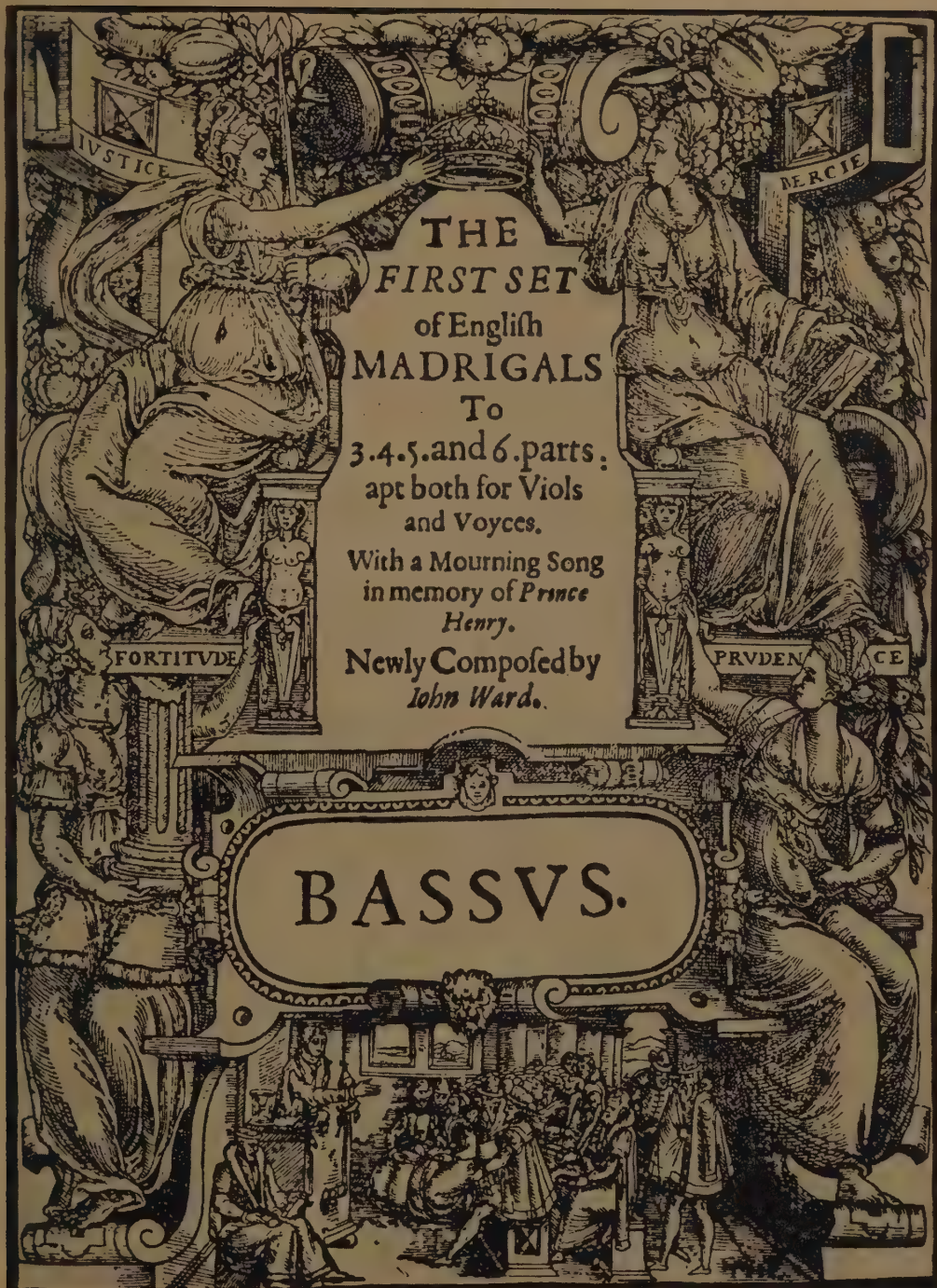
13 z. B. Dunstables „*Veni Sancte Spiritus*“ (Bd. I, S. 66); auf derselben Schallplatte.

14 Bytterings Antiphon „*Nesciens Mater*“ (Bd. I, S. 157); Schallplatte HLP 5.

15 z. B. Forests „*Ascendit Christus*“ in DTÖ, Bd. 76 (Jg. XL), S. 53 veröffentlicht. Leonel Power's „*Anima mea liquefacta est*“ (aus Modena, Bibl. Est. L 568; nicht in Old Hall) ist in Scherings „*Geschichte der Musik in Beispielen*“ leicht zugänglich (Nr. 37). Powers „*Gloriosae virginis*“ ist in J. Wolfs „*Sing- und Spielmusik*“ gedruckt (Nr. 9), aber verstümmelt; die vierte Stimme fehlt.

16 Gesamtausgabe, hg. von M. Bukofzer, in der Reihe „*Musica Britannica*“, VIII, London 1953.





JOHN WARD  
THE FIRST SET OF ENGLISH MADRIGALS


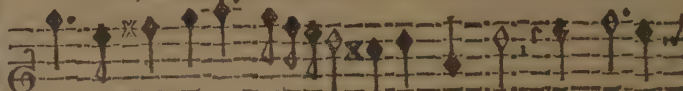

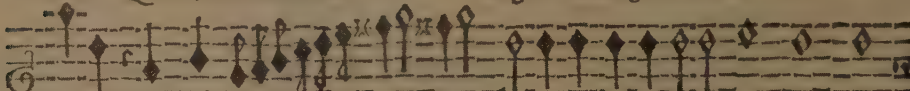

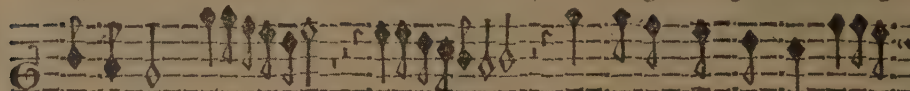

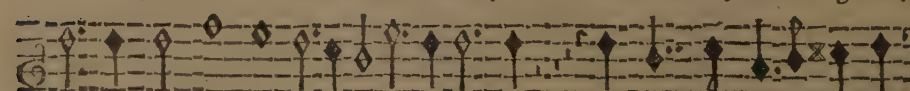

gedruckt von Thomas Snodham, 1613, Titelseite

Of 6. Thomas Weelkes.

XVII.

CANTVS.



  
*S Vesta* was, from *Latmos* hill descending, from *Latmos*  
  
 hill, from *Latmos* hill descen- ding, She spied, she spied a  
  
 maiden Queene, the same ascen- ding, ascending, the same ascen-  
  
 ding, the same ascen- ding, Attended on by all y shepherds swain,  
  
 :: To whom *Dianaes* darlings, darlings, Came rüning  
  
 down a maine, :: came rüning down a maine, ::  
  
 :: a- maine, First two by two, then three by three together,  
  
 Leaving their Goddesse all alone hasted thether, And mingling with y shepherds  
  
 of hir traine, With mirthfull tunes, mirthfull tunes, hir presence entertaine, ::

THOMAS WEELKES  
 AS VESTA WAS FROM LATMOS HILL DESCENDING

nach der frühesten Ausgabe „The Triumphs of Oriana“, 1601, Teilruck



buch“ enthält fünf Bearbeitungen von Dunstables Kompositionen: eine von „*Puisque m'amour*“, zwei von „*O Rosa bella*“, und zwei der Motette „*Sub tuam protectionem*“<sup>17</sup>.

Dunstable war Mitglied der Kapelle des Herzogs von Bedford, der während der Minderjährigkeit Heinrichs VI. als englischer Vizekönig in Frankreich regierte und mit der Schwester von Englands Bundesgenossen, dem Herzog von Burgund, verheiratet war, und es waren Dunstable und die anderen Musiker der Kapelle Bedfords, die den burgundischen Meister mit dem „englischen Stil“ — mit seiner leichtflüssigen Stimmführung und vollklingenden, wohlklingenden Harmonie, ohne freietretende Dissonanzen — bekannt machten. Eine oft zitierte Stelle aus Martin le Franc's „*Le Champion des Dames*“ — ein Gedicht dem Herzog Burgunds zugeeignet — erwähnt Dufay und Binchois und ihre „*Nouvelle pratique de fair frisque concordance*“ und fährt dann fort:

... ilz ...  
 .... ont prins de la contenance  
 Angloise et ensuite Dunstable  
 Pour quoi merveilleuse plaisance  
 Rend leur chant joyeuse et notable.

Und dreißig Jahre später sagt Tinctoris fast dasselbe an zwei verschiedenen Stellen: z. B. in den „*Proportionale musices*“ (um 1476):

Die Möglichkeiten unserer Musik sind so ausgezeichnet vermehrt worden, daß sie fast als eine neue Kunst erscheint . . . , deren Quelle und Ursprung unter den Engländern sein soll, als deren Haupt Dunstable hervortrat.

Abschließend ein paar Worte über die volkstümliche — auf jeden Fall anonyme — englische Mehrstimmigkeit des frühen 15. Jahrhunderts. Es gab nicht nur weltliche Lieder, z. B. das dreistimmige Trinklied, „*Tappster, drinker*“<sup>18</sup>, sondern eine Menge volkstümlicher Kirchengesänge von einer ganz eigentümlichen Art: „*Carols*“<sup>19</sup>. Ursprünglich Tanzlieder, ja unsittliche Tanzlieder, haben die „*Carols*“ des 15. Jahrhunderts fast alle religiöse Texte; die meisten sind in Sammlungen von Kirchenmusik (an der Seite der Prozessionsstücke) erhalten. Ihre Form ist dem französischen *Vireali* und der italienischen *Ballata* verwandt; sie ist strophisch, und dieselbe Musik wird für jede Strophe wiederholt; sie hat auch einen „*Burden*“ (Kehrrim), der den Anfang des Stücks bildet und nach jeder Strophe wiederholt wird. Manchmal gibt es zwei „*Burden*“, wobei der zweite immer dreistimmig, der Vers aber zweistimmig ist. Offenbar kommen die „*Carols*“ meistens aus den Händen höchst geschickter Komponisten, doch bleiben fast alle anonym; erst im 16. Jahrhundert wuchs die Gewohnheit, solche bescheidenen Werke mit dem Namen zu zeichnen.

17 Die Motette „*Quam pulcra es*“ und „*Puisque m'amour*“ (original und eine der Orgelbearbeitungen) in Schering, „Geschichte der Musik in Beispielen“, Nr. 34–36. Auswahl von Dunstables Werken („*Sancta Maria non est*“, „*Ave Regina Coelorum*“, „*Sancta Dei Genitrix*“, „*Quam pulcra es*“, „*Speciosa facta es*“, „*O Rosa bella*“) auf der Schallplatte der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft, 14 069 APM; „*Veni Sancte Spiritus*“ und „*O Rosa bella*“ auf „*History of Music in Sound*“ HLP 5.

18 Schallplatte HLP 5.

19 Gesamtausgabe aller erhaltenen Carols: „*Mediaeval Carols*“, hgg. von John Stevens, „*Musica Britannica*“ IV, London 1952. Zwei Beispiele, „*The merthe of alle this londe*“ and „*Deo gracias Anglia*“, bei Schering, Nr. 32a und b; „*Deo gracias*“ und „*Now we may we merthis make*“ auf der Schallplatte HLP 5.

ECKART KLESSMANN

## DIE LETZTEN JAHRE JOHN DOWLANDS

Als 1612 der Dichter *Henry Peacham* sein Werk „*Minerva Britannia*“ veröffentlichte, widmete er darin ein Gedicht seinem Freunde John Dowland. Dort schilderte er den Fünfzigjährigen als alt und verlassen, den einst Hochgerühmten als nun vergessen:

“So since (old friend) thy years have made thee white,  
And thou for others, hast consum'd thy spring,  
How few regard thee, whome thou didst delight,  
And far, and near, came once to hear thee sing:  
Ingratefull times, and worthless age of ours,  
That let's us pine, when it has cropt our flowers.”

Zwei Jahre zuvor hatte Robert, der Sohn Dowlands, seinen Vater beschrieben als „*being now grey, and, like the swan, but singing towards his end*“. Dieses Wort, das eine Lieblingsvorstellung jener Zeit aufgreift, der im Sterben singende Schwan, sollte 1612 seine schönste Erfüllung finden in Dowlands letztem Werk, das er selbst herausgab: „*A Pilgrim's Solace*“ (*Eines Pilgers Trost*), sein viertes „*Book of Ayres*“. Bei diesem in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Werk drängt sich die Vorstellung auf, als habe der nunmehr 50jährige, der acht Jahre lang keine größere Komposition vorgelegt hatte, in dieser Zeit alle Kraft gesammelt, um der Welt eindrucklich seine künstlerische Potenz vor Augen zu führen. „*A Pilgrim's Solace*“ ist die bedeutendste Schöpfung aus Dowlands Feder und übertrifft auf dem Gebiete der Liedkunst alles, was vorher geschaffen worden war.

Ungewöhnlich ist auch die umfangreiche Vorrede, die Dowland seinem Werk beigegeben hat und die eine einzige Anklage darstellt. Der verbitterte Komponist wirft seinen Landsleuten, vor allem seinen Kollegen, vor, im geheimen gegen ihn zu intrigieren und seine Werke als veraltet abzutun:

„Obwohl ein Teil meiner armen Arbeiten Gunst im größten Teile Europas gefunden hat und in adit hochberühmten Städten des Kontinents gedruckt worden ist, so muß ich Euch doch sagen: da ich nun ein Fremder gewesen bin, so habe ich seit meiner Rückkehr wieder die Aufnahme eines Fremden gefunden, besonders durch den Widerstand zweier Gruppen von Leuten, die sich unter der Bezeichnung von Musikern verbergen.

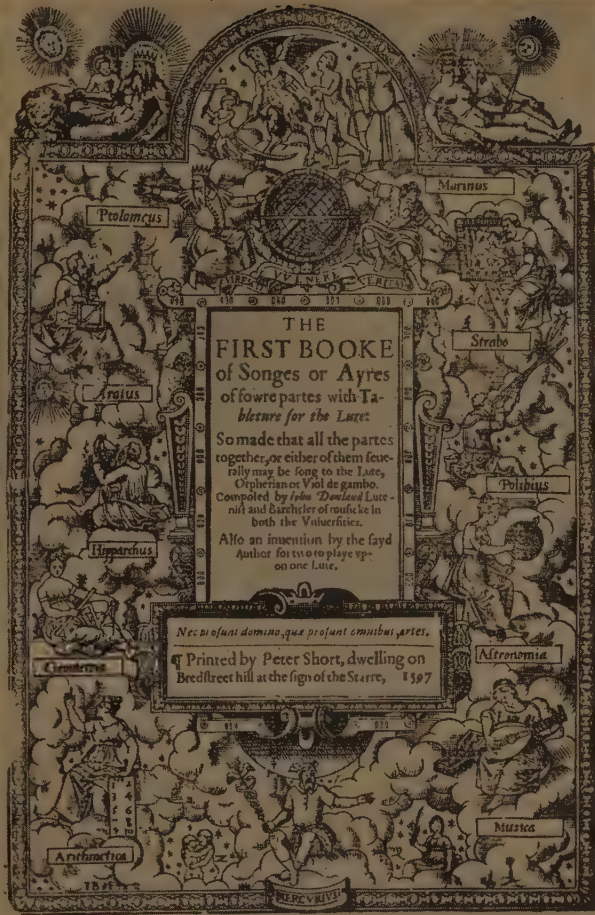
Die erste besteht aus einigen simplen Kantoren bzw. Sängern, die, wenngleich sie hervorragend in ihrer vollendeten Erfindungskunst erscheinen, doch bloße Nichtskönner sind, selbst in den Grundbegriffen der Musik und auch in dem richtigen Gesetz über die Veränderung des Hexachords im System (was von allen gebildeten und kundigen Männern der Christenheit gutgeheißen worden ist diese 800 Jahre hindurch); aber dennoch fällen diese Burschen über mich ihr Urteil hinter meinem Rücken und sagen, was ich täte, sei veraltet. Aber ich will offen zu ihnen sprechen und sie wissen lassen, daß nicht einmal ihr stolzester Kantor es wagt, sich offen gegen mich zu wenden. Die zweite Gruppe besteht aus jungen Männern, Berufslautenisten, die sich zur Verunglimpfung derjenigen, die vor ihnen da waren (wozu ich selbst auch gehöre) rühmen, daß niemals etwas ihnen Vergleichbares dagewesen sei.“

Dann folgt ein heftiger Angriff auf Tobias Hume, der sich sieben Jahre zuvor zugunsten der Gambe abfällig über die Laute, Dowlands Instrument, geäußert hatte:

„Ich denke, eine solche Behauptung sollten die Gelehrten unter den Musikern nicht unerwidert durchgehen lassen. Überdies sind hier und kommen täglich in unser hochberühmtes Königreich verschiedene Fremde vom Kontinent, die uns ins Gesicht hinein behaupten, wir hätten keine richtige Methode in der Handhabung oder im Fingersatz der Laute. Wenn nun diese stattlichen jungen Lautenisten wirklich so sind, wie sie der Welt glauben machen möchten und woran ich nicht zweifle, so wollen wir sie daran



erinnern, daß ihre Geschicklichkeit nicht in ihren Fingerspitzen liegt: 'Cucullus non facit Monachum.' Darum wünsche ich um der Ehre und des allgemeinen Nutzens unseres Landes willen, daß sie die Verteidigung ihres Lautenistenberufes übernehmen, da ich sehe, daß einige von ihnen mehr als andere über sehr große Mittel verfügen, bequem Zeit haben und eine solche Unterstützung, wie ich sie nie gehabt habe. Man glaube mir: wenn irgendwelche von diesen Einwänden zu der Zeit gemacht worden wären, als jene berühmten Männer noch lebten, denen man jetzt die Bedeutung abspricht, und die von diesen geschickten Leuten jetzt herabgesetzt werden: ich darf wohl versichern, daß diese Einwände restlos beantwortet worden wären, und ich lasse keinen Zweifel daran, daß die wenigen der alten Generation, die jetzt noch leben, von denen einige Bakkalaureus der Musik sind, und andere, die vor sich selber nicht weniger gelten, bereit wären, ihr Ansehen zu wahren. Vielleicht werdet Ihr mich fragen, warum ich, der so viele Länder bereist hat und doch einige Erfahrung haben sollte, nicht selbst diese Angelegenheit in die Hand nehme? Ich antworte darauf, daß ich mir dazu die Fähigkeit wünschte, da ich jetzt in mein 50. Lebensjahr getreten bin; außerdem wünschte ich mir dazu sowohl Mittel wie Muße und Unterstützung."



Titel zu John Dowlands „First Booke of Songs or Ayres“, London 1597  
Foto: By courtesy of the Trustees of the British Museum

Auf seine Berühmtheit in den kontinentalen Ländern durfte Dowland mit Recht stolz sein. Er war in der Tat der einzige englische Komponist, dessen Name, außer dem William Byrds, auf dem Kontinent ein fester Begriff war. Die Bedeutung dieser Vorrede liegt darin, daß mit einem Male die Kluft deutlich wird, die sich zwischen zwei Musikergenerationen auftut. Dowland selbst spricht ja deutlich aus, daß man ihn und andere Komponisten seiner Generation und noch ältere als veraltet abtut, daß man ihre musikalischen Fundamente (vor allem das Hexachordsystem) angreift, ja, er hat sicher gespürt, daß eine ganz neue Zeit im Anbruch war. Die Verbitterung des Einsamen ist unüberhörbar: er beklagt sich über den kühlen Empfang in England 1606; man sieht in ihm nicht mehr den überragenden Lautenisten; die Jüngeren sind materiell besser gestellt als er. Alles dies mußte einen empfindlichen, zur Hypochondrie neigenden Menschen viel härter treffen als jeden anderen, zumal Dowland klar erkannte, daß er nicht länger mehr der verwöhnte Liebling seiner Zeit war.

Aber dem Komponisten von „*A Pilgrim's Solace*“ vorzuwerfen, er sei *old-fashioned*, ist einigermaßen erstaunlich. Die 21 Stücke dieser Sammlung brechen weitgehend mit der Konvention in einem Maße, wie nie in England zuvor. Drei Sololieder sind groß konzipiert und mit selbständiger Diskantgambenstimme versehen, die zur Singstimme, Laute und Continuo gamba hinzutritt: eine in dieser Zeit völlig neue Form. Der Text ist frei durchkomponiert, nicht mehr an die Zeile gebunden; die Instrumente sind selbständig geführt; das chromatische Element tritt beherrschend vor; die Tendenz zu ausgedehnten Phrasen ist auffällig und der Wechsel im Rhythmus häufiger denn je. Es mag sein, daß jene Vorwürfe Dowland veranlaßt haben, so überraschend neuartige Kompositionen vorzulegen; immerhin führt aber schon ein Werk wie das 1610 entstandene „*In darkness let me dwell*“ den Vorwurf ad absurdum.

Jetzt, 1612, wird Dowland endlich das zuteil, wonach er seit achtzehn Jahren gestrebt hatte: er erhält den Posten eines *Hoflautenisten*, aber erfährt auch hier eine Zurücksetzung. Man verleiht ihm nicht den Rang eines ersten Lautenisten, sondern den des zweiten. Man versteht die Tragik dieses tiefmelancholischen Mannes erst dann, wenn man den Ruhm seiner verflossenen Jahre kennt, den Ruhm eines Musikers, dessen Werke in ganz Europa gespielt und gedruckt wurden, dem Englands Dichter huldigten, der am dänischen Hof das höchste Gehalt bezogen hatte, das je ein Musiker dieser Zeit erhielt, und der als der unbestritten größte Lautenvirtuose seines Jahrhunderts galt.

Das Erstaunliche geschieht: der erst Fünfzigjährige legt die Feder für immer aus der Hand. Vierzehn Jahre vor dem Menschen stirbt der Komponist John Dowland! Immer spärlicher werden die Nachrichten über ihn. Für 1613 ist uns die musikalische Mitwirkung Dowlands und seines Sohnes als Lautenspieler bei der Aufführung eines Maskenspieles Chapmans bezeugt; zugleich erscheint die fünfte und letzte Auflage des „*First Book of Ayres*“. Als dann im folgenden Jahr Sir William Leighton seine Sammlung „*Tears and Lamentations*“ herausgibt, in der er die berühmtesten Musiker Englands aus dieser Zeit vereinigt, steuert auch Dowland zwei kleine Anthems bei. Dann wird es still um ihn. Keines seiner Werke erscheint mehr in England, aber das Ausland hat ihn noch nicht vergessen: allein 1615 kommen drei Sammelwerke in Nürnberg und Straßburg heraus, die Kompositionen Dowlands enthalten; weitere Sammlungen folgen 1616 (Hagius, Nürnberg), 1617 (Besardus, Augsburg), 1618/19 (Vallet, Amsterdam) und 1621 (Simpson, Hamburg und Starter, Amsterdam).

Und plötzlich erfaßt den Einsamen noch einmal die alte Reiselust. Er geht nach Deutschland, dem Land seiner größten Triumphe, in das Land, das ihn auch jetzt noch nicht vergessen hat: von 1622 bis zum 30. August 1623 ist er am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast. Der Dreißigjährige Krieg treibt ihn zurück. Er fühlt, daß es zu Ende geht, und wie einst in Italien sehnt er sich nach der heimatlichen englischen Erde. Er kehrt in die Stille des Vergessenseins zurück.

Bei seinem Tode, 1626, sind schon die meisten seiner großen Freunde und Kollegen nicht mehr unter den Lebenden: Byrd, Campian, Farmer, Farnaby, Gibbons, Marson, Morley, Nurcombe, Philips, Rosseter und Weelkes — sie alle sterben in den Jahren 1620–1626. Der Schöpfer der „*Lachrimae*“ aber, der sich schon mit 33 Jahren als einen „für immer Verbannten“ bezeichnet hatte und sein Leben unter jenes Wort stellte, das er einer Pavane als Titel gab: „*Semper Dowland semper dolens*“, wurde am 21. Januar 1626 aus seiner Verbannung durch den Tod erlöst.

Wenn wir fragen, was wohl die Ursache gewesen sein mag, daß sein Leben so von Leid verdüstert war und oft die Grenzen finsterner Verzweiflung streifte, wenn wir erstaunt fragen, wie denn dieser am Ende seines Lebens so verbitterte Mensch zuweilen Musik von unbeschwerter Fröhlichkeit schreiben konnte, die hart neben Gesängen voll pathologischer Selbstquälerei



stehen, so dürfen wir den Grund nicht etwa in einer Verkettung unglücklicher äußerer Umstände suchen. Daß ein Künstler in seinen besten Mannesjahren den Gipfel des Ruhms erreicht, daß ihm nicht nur sein Land, sondern auch Europa huldigt, daß sein Ruhm aber nicht etwa nur billige Volkstümlichkeit war, sondern zugleich die Anerkennung durch die Besten seiner Zeit einschloß, und daß schließlich dieser Künstler innerhalb weniger Jahre vergessen wird und in tiefster Verlassenheit dann stirbt — ein solch einmaliges Schicksal ist nicht mehr eine Verkettung unglücklicher Umstände. Nein, über diesem Leben waltete die Tragik eines zwischen zwei Zeiten Schaffenden. Es war Dowlands Los, auf der Schwelle alter und neuer Zeit zu leben. Als eine neue musikalische Epoche sich abzuzeichnen begann, hatte William Byrd den größten Teil seines Werkes vollendet, hatte Orlando Gibbons, der einer späteren Generation angehörte, schon die Ansätze zu Neuem gefunden, als ein allzufrüher Tod ihn fortnahm. Einzig Dowland konnte nicht mehr den Anschluß an eine neue Zeit finden. Zwischen den Zeiten stehend, wurde er ihr Opfer, als das sich der melancholische Mann wohl auch immer gefühlt haben mag, der sich zu sehr dem Leiden ergab, um jemals Überwinder sein zu können. Wesen und geistige Herkunft ordnen

ihn der ausgehenden Renaissance zu; wiewohl er ihr Ende deutlich erkannte, glaubte er doch wohl, kraft seines Genies werde es ihm möglich sein, den Ruhm auch in eine neue Epoche hinüberzutragen. Die starke Eigenwilligkeit, die sein Werk in einem Maße bestimmt, wie das keines seiner Zeitgenossen, zeigt sich schon darin, daß er drei musikalische Ausdrucksformen, die damals in Blüte standen, verschmähte. Er hat nicht ein einziges Werk für das Lieblingsinstrument des damaligen England komponiert: für das *Cembalo*. Er hatte auch kein Verhältnis zum *Madrigal*, obwohl er dessen Großmeister Marenzio verehrte und einmal sein Schüler hatte werden wollen. Und schließlich hatte er erst recht kein Interesse an *geistlicher Musik*, in der Komponisten wie Byrd und Gibbons ihr Bestes geschaffen haben. Die sieben *Hymn-tunes* von 1597 und die zwei *Anthems* von 1614 besitzen nichts von der bewundernden Gestaltungskraft, die seinen anderen Vokalwerken eigen ist; sie erheben sich an

The image shows a page from a musical score by John Dowland. It features three staves of music, each with a different vocal part. The lyrics are written below the staves, alternating between English and Latin. The English lyrics are: "Hee, hee cut the string, it that makes the hammer strike, and stamps my thoughts to come them words by art, be still, for if you ever do the like, a perfuse hart, and you my tongue that makes my mouth amine, and stamps my thoughts, my thoughts, so come, it, them words by art, be still for if you ever do the like, the thing that makes, it, hammer strike." The Latin lyrics are: "Nquiet thought, your cunle laughter flint, and wrap your wrongs within a perfuse hart, and you my tongue, my tongue that makes my mouth amine, and stamps my thoughts, my thoughts, so come, it, them words by art, be still for if you ever do the like, the thing that makes, it, hammer strike." The staves are labeled "BASSES", "TENOR", and "Soprano".

Notenseite aus John Dowlands Buch

Druckanordnung entsprechend der Gruppierung der Sänger, die gewöhnlich mit dem Lautenisten um einen Tisch saßen

keiner Stelle über den Durchschnitt dessen, was damals in England an geistlicher Musik komponiert wurde.

Unsterblichkeit aber gewann Dowland mit seinen *Liedern*, die ihm für immer einen Platz unter den führenden Liedkomponisten der Welt sichern. Mit seinen „*Ayres*“, deren Form zwar nicht von ihm erfunden, aber erst von ihm zur höchsten Vollkommenheit gebracht wurde, schuf er einen kaum zu übertreffenden Ausgleich von Wort und Musik. Während das Madrigal in chromatischen Experimenten zu Ende ging und die Arie des Barock noch gestaltlos schlief, gelangte Dowland zu einer Form, welche leidenschaftliche Rede und behutsam verwandte Chromatik im melodischen Reichtum seiner Erfindung zu der ihm eigenen Gestalt verschmolz: dem *Ayre*. Aber kein gnädiges Geschick hat es Dowland erspart, das Sterben dieser von den Zeitgenossen einstmalig so stürmisch begrüßten und nachgeahmten Form miterleben zu müssen. Mächtiger als alle in sich vollkommene Gestalt war die sich wandelnde Zeit. So sollten sich an John Dowland tragisch die Worte von Shakespeares Prospero erfüllen:

„*And my ending is despair.*“

HILDE SPIEL

## ENGLANDS GROSSE MUSIKPERIODE

Als Englands jetzige Königin den Thron bestieg, lief die Hoffnung, sie möge ein zweites elisabethanisches Zeitalter begründen, wie eine Woge durchs Land. Jene Epoche von einzigartigem Glanz, in der die Künste nicht minder blühten als der Handel, war und blieb der Ursprung des englischen Nationalgefühls. Eine nie wiederholte Verbindung von Kühnheit und Abenteuermut mit geistiger Verfeinerung und Phantasie hatte damals das Inselvolk beflügelt. Während Sir Francis Drake die Welt umschiffte und der Tudor-Königin neben den Wohlgerüchen des Orients und der nützlichen Kartoffel die spanische Armada zu Füßen legte, hoben Dichter wie Marlowe, Ben Jonson, Chapman, Webster und Shakespeare das Drama aus den Tiefen, in denen es seit der Antike geschlummert hatte. Vor allem anderen aber besaß England damals ein Talent, das ihm später verlorengehen sollte, um erst in unseren Tagen wieder zögernd aufzuleben — musikalischen Genius.

Zwei Jahrhunderte lang, von der Ära Heinrichs VIII. bis zu der Wilhelms von Oranien, brachte dieses Land eine unerschöpfliche Fülle von Tonsetzern, Chorsängern, Instrumentalisten hervor, die ihresgleichen in ganz Europa suchten. In dieser Blütezeit, die etwa mit *Thomas Tallis* begann und mit *Henry Purcell* zu Ende ging, war die englische Musik der aller anderen Völker ebenbürtig, auf manchen Gebieten sogar überlegen. Die großen italienischen, deutschen und französischen Schulen der Tastenmusik zehrten bis ins neunzehnte Jahrhundert von den frühen Errungenschaften Englands. Und während seine Musiker und Tänzer an die Höfe fremder Fürsten gerufen wurden, kamen etwa Viola-da-gamba-Spieler, die sich in ihrer Kunst vervollkommen wollten, zu den englischen Meistern dieses Instruments gefahren, um sich von ihnen unterweisen zu lassen.

Allenthalben beherrschte zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts der unbegleitete Chorgesang die Haus- und Kirchenmusik. In seinen sämtlichen Formen, dem Meßgesang, dem Wechselgesang und dem Madrigal, wurde er in England gepflegt. *Thomas Tallis*, nur einer der vielen Komponisten, aber der bedeutendste seiner Epoche, begann als Organist der Abtei Waltham nahe von London, verlor aber seine Stellung, als Heinrich VIII. die Klöster säkularisierte.



Immerhin fand der König Verwendung für ihn in seiner Hofkapelle; und als Elisabeth auf den Thron kam, verlieh sie Tallis gemeinsam mit seinem Schüler *William Byrd*, der ihn weit überflügeln sollte, das Monopol für Notendruck und Notenpapier. Eine Sammlung von Motetten, die sie gemeinsam im Jahr 1575 veröffentlichten, widmeten sie ihrer königlichen Herrin zum Dank. Auf Tallis geht die harmonisierte Fassung der gregorianischen Responsorien zurück, wie sie noch heute im englischen Gottesdienst verwendet wird; und neben unzähligen Kirchenliedern, Gesängen, Motetten und Streichmusik hat er der Nachwelt seinen berühmten Kanon hinterlassen, der das Glanzstück des engelsgleichen Knabenchors der Kings College Chapel in Cambridge ist.

*William Byrd*, den Fétis den „Palestrina und Orlandus Lassus von England“ nannte, übertraf seinen Lehrer nicht allein an musikalischer Technik — er war ein Meister des Kontrapunkts und der polyphonen Harmonie —, sondern erreichte in seiner sakralen Musik auch Höhen der Sublimität, bis zu denen Tallis sich nicht aufgeschwungen hatte. Er schrieb Kantaten zur lateinischen wie zur englischen Liturgie, drei Messen, zwei vollständige Gottesdienste nach englischem Ritus, und zwei Bände von Gradualien, die noch zu seinen Lebzeiten erschienen. Er war ein Mitbegründer der englischen Madrigalmusik, die durch *Nicholas Yonge* um 1590 aus Italien ins Land gebracht worden war und in der Königin Elisabeth dargereichten Sammlung „*The Triumphs of Oriana*“ ihren Höhepunkt fand. Vor allem schrieb er für das Spinett, jenes Instrument, mit dem England die Grundlagen für die moderne Tastenmusik legen sollte. Der Tag, an dem Byrd mit seinen Freunden John Bull und Orlando Gibbons das erste Notenheft für Spinett, „*Parthenia*“, in Druck gehen sah, war ein Meilenstein auf dem Weg der europäischen Musik.

Neben Byrd, den die neue englische Musikforschung an Bedeutung weit über Purcell stellt, wirkten in jener Epoche zahlreiche Tonsetzer, deren Namen zumindest in ihrem eigenen Land in glanzvoller Erinnerung sind. Dr. E. H. Fellowes, der erst vor wenigen Jahren starb, gab nach dem ersten Weltkrieg sorgfältige Sammlungen jener frühen Meister heraus. In seinem Madrigalband finden sich Werke von Allison, Bateson, Bennet, Byrd, Carlton, East, Farmer, Farnaby, Gibbons, Jones, Kirbye, Lichfield, Morley, Pilkington, Tomkins, Vautor, Ward, Weelkes, Wilbye und Youll. Zu den Musikern, die Lieder zur Laute komponierten, gehören Attey, Bartlett, Campian, Cavendish, Corkine, Danyel, Dowland, Ferrabosco, Ford, Jones, Morley, Pilkington und Rossiter. Ganze Musikerfamilien wie die Lawes und Gibbons waren keine Seltenheit. Mit der Liebe, die England seinen elisabethanischen Dramatikern entgegenbringt, hütet es immer noch das Erbe der elisabethanischen Musik. Nicht nur werden in allen Shakespeare-Aufführungen echte alte Lautenlieder gespielt und gesungen, es gibt auch Madrigal-Gesellschaften und A-cappella-Chöre, die sich der möglichst getreuen Wiedergabe jener alten „Ayres“ und „Ballets“ widmen.

Unter den Stuartkönigen Jakob I. und Karl I. blieb die Musiktradition der Tudorzeit erhalten. Doch mit dem Anbruch des Bürgerkriegs änderte sich Englands Haltung zur Musik. Zwar wandte sich der Puritanismus nicht, wie häufig behauptet wird, gegen die Künste schlechthin — er vertrieb sie nur aus allen Andachtsorten. Aber er verhinderte die weitere Entwicklung der sakralen Musik und unterbrach den Siegeszug englischer Kirchenkomponisten. Cromwell selbst war überaus musikalisch. Er bot seinen ausländischen Gästen Tafelmusik, entsandte im Gefolge seines Botschafters eine Reihe von Musikanten nach Schweden, die der Königin Christine ungemein wohlgefielen, und lauschte selbst entzückt den lateinischen Motetten von *Richard Deering*, einem Hofmusiker jenes Königs Karl, den er hatte enthaupten lassen. In seinem Palast Hampton Court ließ er die Orgel aufstellen, die er dem Oxforder Magdalen College

weggenommen hatte, und sich von seinem Leiborganisten *Hingston* all das vorspielen, was in Kirchen und Kapellen nicht mehr erlaubt war. Als eine seiner Töchter heiratete, unterhielt er seine Gäste durch ein Orchester von achtundvierzig Violinen, und auf der Hochzeit einer zweiten Tochter sang er selbst in einem Duett.

In jedem Fall wurde im „Commonwealth“ fröhlich weitermusiziert, auch wenn man dieser Kunst versagte, sich zum Lobe Gottes in überirdische Sphären zu erheben. Übrigens gab es die sonderbarsten Querverbindungen zwischen puritanischen Würdenträgern und katholischen Kirchenmusikern. So stand der Dichter *John Milton*, dessen Vater ein geachteter elisabethanischer Komponist gewesen war, als lateinischer Sekretär in Cromwells Diensten. Sein Freund *Henry Lawes* aber, der zu Miltons berühmten „Masken“, den „Arcades“ und „Comus“, die musikalische Begleitung geschrieben hatte, lebte ungeschoren während der ganzen republikanischen Zeit, um noch zur Krönung Karls II. einen Jubelgesang „*Zadok der Priester*“ zu verfassen. Die säkulare Musik nahm auf Kosten der sakralen einen um so größeren Aufschwung. Zahllose Rundtänze, Madrigale, Lektionen für Laute und Viola, Streichmusik und musiktheoretische Werke wurden veröffentlicht, und ein Lehrbuch wie *Playfords „Introduction to the Skill of Musick“*, das bis ins achtzehnte Jahrhundert verwendet wurde, erschien zum erstenmal unter dem puritanischen Regime.

Mit dem Ende des „Commonwealth“ wandelte sich auch das Antlitz der englischen Musik. Karl II. brachte aus seinem Exil am Hofe Ludwigs XIV. eine neue Geschmacksvorstellung mit, und Haus- wie Kirchenmusik erhielten ein verändertes Gepräge. Der strenge kontrapunktische Stil der sakralen Musik wich einem harmonisch und rhythmisch einfacheren Stil, in dem Einzelstimmen mit Orchesterbegleitung oder Zwischenspiele die Orgeluntermalung ablösten oder unterstützten. Rezitative, wie sie in der Oper aufgekommen waren, wurden nun auch in den Kirchen gehört. Mit der Zeit verschwanden die Phantasien für Streicher, die jetzt allzu steif kontrapunktisch wirkten; und die Violine, der man sich schon während des republikanischen Regimes zugewendet hatte, nahm die frühere Rolle der Viola ein. Noch war die Musikalität des englischen Volkes ungemindert. Im berühmten Tagebuch des Marinebeamten *Samuel Pepys*, das die Epoche Karls II. in ihrer ganzen höfischen Pracht widerspiegelt, finden sich unzählige Hinweise auf die Sangesfreudigkeit und das Entzücken an Streichmusik und Blasinstrumenten, die den häuslichen Alltag belebten. Aber die großen Musiker waren nicht mehr reichlich gesät. Außer *Henry Purcell*, neben oder nach *William Byrd* dem größten englischen Musikgenie, gab es nur noch *Pelham Humfrey*, den frühverstorbenen „*Composer in Ordinary to his Majesty*“, dessen Lautenspiel und schönen Meßgesang *Pepys* in seinem Tagebuch pries.

*Henry Purcell* freilich, der lange Zeit als Englands einziger Musiker von Rang angesehen wurde, gehörte mehr der europäischen Musik des zukünftigen achtzehnten Jahrhunderts an als seiner eigenen glorreichen Vergangenheit. In ihm bereiten sich Bach, Händel, Couperin und Scarlatti vor, und seine Oper „*Dido und Aeneas*“ ist der entscheidende Schritt von Palestrina zu Gluck. Freilich erinnert seine Kirchenmusik zuweilen noch an den strengen polyphonen Stil, der ihm überliefert wurde, doch der leichte französische Geschmack des Hofes durchwob schließlich seine sakralen wie seine profanen Kompositionen. Mit *Purcell* versinkt die Sonne der englischen Musik in eine jahrhundertelange Nacht. Denn das Gestirn, das am Himmel des hannoveranischen Regimes aufging, *Georg Friedrich Händel*, stammte aus Halle in Sachsen. Und so mag man denn jener großen Tradition, die mit *Purcell* um 1695 zu Ende ging, mit den Schlußworten des *Pepys*schen Tagebuchs ein Grablied singen: „*Noch ein wenig auf der Flöte geblasen. Und dann zu Bett.*“







KONZERT IN DER HEREFORD-KATHEDRALE

Foto: The Times



HANS FERDINAND REDLICH

## DIE OPER DER ARMEN LEUTE VON LONDON

John Gays „Bettleroper“, am 29. Januar 1728 in John Richs Lincoln's Inn Fields Theater, London, erstmals aufgeführt, ist die älteste Oper im Spielplan englischer Bühnen. Von Anfang an hat sich ihr Einfluß weit über den Ärmelkanal hinaus nach Mitteleuropa erstreckt. Die „Bettleroper“ und ihr lustiges Gefolge — die sogenannten „Ballad Operas“ der Jahre 1728 bis 1737 — haben den ersten Anstoß zum deutschen Singspiel gegeben. Eine unter ihnen, *Coffeys „The Devil to pay“* (1. Teil 1731, 2. Teil 1735) gelangte bereits 1743 in Berlin unter dem Titel „Der Teufel ist los, oder: Die verwandelten Weiber“ zur deutschen Erstaufführung und bildete späterhin (in Bearbeitungen von Weiße-Standfuß und von A. J. Hiller) den Grundstein zum realistischen deutsch-österreichischen Singspiel der Gaßmann, Holzbauer und Schenk mit seinem schöpferischen Höhepunkt in der zweiten Jahrhunderthälfte: Mozarts „Entführung“ und „Zauberflöte“.

Das mit der „Bettleroper“ neugeschaffene Genre einer possenhaft-realistischen Handlung, deren gesprochener Dialog durch kleine volkstümliche Liedeinschübe unterbrochen wird, ist eine revolutionäre Neuerung in der Geschichte der Oper, die sich als pathetische italienisch-französische Barockoper, im höfischen Kothurn der Tragödie Metastasios und Quinaults einherstehend, stofflich und formal festgefahren hatte. Der spezifische Magnetismus der Bettleroper, der Reiz ihrer, den „dritten Stand“ erstmals theatergeschichtlich auswertenden, sozialen Atmosphäre, die dialektische Spannung ihres Wechselspiels von Dialog und Volkslied, haben sogar die Epoche der Wagnerschen Opernreform überdauert. Zwischen der letzten Londoner Aufführung der „Beggars Opera“ im Jahre 1886 und der phönixgleichen Wiederauferstehung des Stückes in der denkwürdigen Bearbeitung des Lyric Theatre, Hammersmith (London), von 1920 (in der Inszenierung von Nigel Playfair und der musikalischen Neufassung von Frederic Austin) liegen nur 34 Jahre, in denen die Oper den prüden Spätviktorianern als *Vieux jeu* gilt. Nach 1920 hat sich die alte Bettleroper die Welt erobert. Die vorhandene soziale Komponente des Stückes wurde gleichsam überbelichtet in der deutschen Fassung, die Bert Brecht unter dem Titel „Die Dreigroschenoper“ mit einer genial aktualisierten Musik von Kurt Weill (der es verstand, die alten „Ballad-tunes“ von 1728 durch jazzmäßig rhythmisierte Songs zu ersetzen) genau 200 Jahre nach der Londoner Premiere im Berlin von 1928 zur Erstaufführung brachte. Musikalische Bearbeitungen, Neuinszenierungen, Verfilmungen, Langspielplatten beider Fassungen sind lawinenartig angewachsen. Die „Beggars Opera“, noch vor 35 Jahren nicht viel mehr als eine populär gewordene Kuriosität der englischen Bühne, gehört heute zur „Weltliteratur“ im Sinne Goethes.

Die eruptive Wirksamkeit des Stückes, dem man nachzusagen pflegt, es habe der italienischen Oper in London den Garaus gemacht und sei mitschuldig an Händels Opernbankrott, läßt sich aus seiner Stoffwahl wie aus der Form der „Dialogoper“ ohne Rezipitativ, aber auch aus seiner Stellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte der englischen Oper erklären.

Oper war und wird in England seit jeher vom Ausland importiert. Daß es zu keiner arteigenen englischen Nationaloper kommen wollte, daran waren die politischen Ereignisse des 17. Jahrhunderts schuld, in denen die italienisch-französische Repräsentationsoper zur Weltgeltung gelangte. In England herrschte bis zum Sturz des Königtums die höfische „Masque“, eine Elemente der Oper, der Pantomime und des Balletts kombinierende Zwitterform. Cromwells puritanische Revolution (1649–1660) war theaterfeindlich. Als nach 1660 die Restauration unter Charles II. einsetzte, brachte dieser aus seinem französischen Exil französische Musiker

mit, die dem heimischen Theater ein volksfremdes Opernideal aufdrängen sollten. Mittlerweile hatten englische Komponisten, unter D'Avenants Führung, mit dem „Siege of Rhodos“ (1656) das opernhafte „Pasticcio“ entwickelt, eine zwischen Schauspiel, Oper und Revue die Mitte haltende „pastetenhafte“ Mischform einer Autorengemeinschaft. Einer Invasion Lullyscher Opern, von französischen Sängern auf Londoner Bühnen gesungen, stellte Henry Purcell um 1689 mit „Dido and Aeneas“ die einzige artechte englische Oper entgegen, deren elastisches Rezitativ und farbige Chöre italienisch-französische Stilelemente genial zu absorbieren verstanden. Die auf Purcell gesetzten Hoffnungen machte sein früher Tod (1695) zunichte. Zehn Jahre später hielt die italienische Oper ihren Einzug in London. Zunächst von mittelmäßigen Talenten getragen, verwandelte sich der volksfremde Opernspuk unter den gewaltigen Händen eines Händel in ein theatralisches Medium von hypnotischer Wirkungskraft. Seit dem Sensationserfolg seines „Rinaldo“ (1711) ringt Händel 30 Jahre lang um die Seele des englischen Opernenthusiasten. Sein Kampf ist von Anbeginn zum Scheitern verurteilt: denn er kämpft für die Popularisierung der neapolitanischen Opera seria, deren kompliziertes italienisches Rezitativ vom „Mann der Straße“ nicht verstanden wird, deren koloraturbeladene Da-Capoparten den uneingeweihten Zuhörer langweilen, deren heroisch-pompöse Textbücher aus der römischen Geschichte den rationalistischen englischen Weltbürger des 18. Jahrhunderts kaltlassen. Die zünftige Kritik des „Tatler“ und des „Spectator“, aber auch die linguistische Ignoranz des „Mannes der Straße“ verbünden sich gegen die importierte Oper mit ihren kostspieligen Kastraten und unverträglichen Primadonnen. Händels Oper ist reif zum Falle.

Als John Gay (1685–1732), ein witziges, aber nur mittelmäßiges Dichtertalent, sich gegen Ende 1727 auf den Rat des großen Satirikers Jonathan Swift hin entschloß, eine „Newgate Pastoral“ zu schreiben (d. h. ein Schäferspiel, als dessen Hauptcharaktere Verbrecher des Londoner Newgate Gefängnisses fungieren sollten), bereitete Händel seine Oper „Siroe“ (die erste auf ein Libretto Metastasios) vor. Drei Wochen vor ihrer Premiere wurde jedoch Gays Bettleroper herausgebracht, die mit ihren 63 Vorstellungen „Siroe“ (die es nur auf 9 Abende brachte) vernichtend schlug. Der nachfolgende schwache „Tolomeo“ besiegelte mit seinen nur 7 Vorstellungen den Bankrott der „Academy“ Händels, die mit einem Verlust von 50.000 £ ihre Pforten schließen mußte. Händel verlor damit auch die Kastraten Senesino und Broschi-Farinelli, die zur Gegenpartei Buononcini und Ariostis abwanderten. Obwohl er noch bis 1741 Opern produzierte, hat er sich von dem Schlag des Bankrotts 1728 nie mehr ganz erholen können. Die „Beggars Opera“ aber und ihre populären Lieder war auf allen Lippen, so sehr, daß der Dichter Lewis bald darauf ein Gedicht mit der Überschrift „Old Englands Garland, or the Italian Opera's downfall“ veröffentlichen durfte, das mit diesen bezeichnenden Versen anhebt:

I sing of sad discords that happened of late,  
Of strange revolutions, but not of the State,  
How old England grew fond of old tunes of her own,  
And her ballads went up and our operas went down.

Zwei geniale Einfälle Gays garantierten den Welterfolg der Bettleroper: er verlegte die Handlung in die Londoner Verbrecherwelt jener Tage und enthüllte ein realistisches Bild der auf Hehlerei, Zuhälterei und Bestechlichkeit beruhenden Existenz des „*terce etat*“. Er ließ ferner jede dramatische Situation in einem Lied gipfeln, dessen Text einer populären, prä-existenten Melodie angepaßt war. Es ist wahrscheinlich, daß frühe Schauspiele mit populären Liedeinlagen (wie Dufseys „Wonders in the sun“, 1706, und des Schotten Alan Ramsay 1725 veröffentlichtes Pastoral „The gentle Shepherd“) hierbei auf Gay eingewirkt haben.

Die Gesangsnummern der Bettleroper benützten also allbekannte Melodien, die teils populären Opern (wie Händels „Rinaldo“), teils Bühnenmusiken Purcells, viel öfter aber bekannten Lied-





Die Bettler-Oper, satirischer Stich von William Hogarth

sammlungen (wie Playford's „Dancing Master“ (1665) und Durfey's „Pills to purge Melancholy“, 1719) und nur in Ausnahmefällen wirklichem Volksliedgut (wie im Falle von „Greensleeves“, 1594, und dem irischen „Lilliburero“, 1685) entnommen waren. Diese Melodien hat Gay selbst ausgewählt. Es scheint, daß er die Lieder ursprünglich ohne Begleitung gesungen haben wollte. Erst in letzter Minute wurde Dr. Christopher Pepusch (1667–1752), Händels Rivale und, gleich ihm, ein aus Deutschland Zugewanderter, als musikalischer Arrangeur zugezogen. Pepusch steuerte eine wirkungsvoll komponierte Ouvertüre bei, deren Mittelteil eine hübsche thematische Anspielung auf Lucy's Arie No. 47 enthält, und setzte bezifferte Bässe zu den Melodien der „Arien“. Sein schöpferischer Anteil an der Konzeption der Bettleroper ist denkbar gering.

Spätere Betrachter haben allzu großes Gewicht auf die in der Bettleroper angeblich enthaltene Parodie der italienischen Oper gelegt. Abgesehen von der Streitszene zwischen Lucy und Polly im III. Akt (Arie No. 38), die zweifellos als aktuelle Karikatur des berühmten Primadonnenzwistes der Cuzzoni und Bordoni-Hasse während der Aufführung von Buononcini's „Astyanax“ (6. Juni 1727) gemeint ist, und der Travestie eines populären Marsches aus Händels „Rinaldo“ als Räuberlied („Let us take the Road“, Akt II, No. 19), findet sich der stärkste Angriff auf Händels Operntyp in den praeludierenden Worten des Bettlers, die sich auf jenen Primadonnenstreit mitbeziehen:

„I have a prison scene which the ladies always reckon charmingly pathetic. As to the parts, I have observed such a nice impartiality to our two ladies that it is impossible for either of them to take offence . . . I hope I may be forgiven, that I have not made my Opera throughout unnatural like that in vogue, for I have no Recitative . . .

Dieser gutmütige Nadelstich hätte wohl kaum genügt, um Händels Bankrott herbeizuführen. Vielmehr war es die überlegene Form der realistischen „Dialogoper“, die Händels Metastasianischem Operntyp hier den Todesstoß versetzt hat.

Ähnlich übertrieben ist die Auffassung anderer Kommentatoren, denen zufolge Gays Text gefährliche Angriffe auf *Sir Robert Walpole* und seine bestechliche Regierung enthalten haben soll. Wäre das wirklich der Fall gewesen, dann wäre die Bettleroper sofort verboten worden, ein Schicksal, das ihre unmittelbare Nachfolgerin, Gay-Pepuschs „Polly“ von 1729, prompt ereilt hat. Die milde, zeitsatirische Komponente, die im Schicksal der „armen Leute“ des Londoner Hurenviertels und der Gefängnisse einer leichtfertigen, geld- und machtgierigen plutokratischen Gesellschaft den Spiegel vorhielt, befestigte nur den Erfolg der ältesten „Ballad Opera“ und erhöhte ihre Popularität in den Kreisen der Künstler und der Hocharistokratie. Londons größter Sittenmaler, *William Hogarth*, verewigte die „Oper in der Armensünderzelle“ in zwei Gemälden und mehreren satirisch-persiflierenden Darstellungen. Die reizende Darstellerin der Polly, *Lavinia Fenton*, die mit ihrem rührenden, eine altenglische Volksmelodie parodierenden Bittgesang „O ponder well“ (Akt I, No. 12) die Herzen zu rühren verstand und den Erfolg der Uraufführung entschied, heiratete schließlich den Duke of Bolton, der sich in sie während der ersten Vorstellung verliebte. Eine einzigartige Verbrüderung der Stände im Angesicht der Londoner Unterwelt und ihrer Schrecknisse.

Gays weise Methode sozialer Satire erstrebte eine Versöhnung sozialer Gegensätze im Rahmen einer wahrhaft aufgeklärten Gesellschaftsordnung. Das ist der tiefere politische Sinn seines philosophischen Kommentars: „*The lower sort of people have their vices in a degree as well as the rich.*“ Darum behält das makabre Possenspiel von dem unwiderstehlichen Captain Macheath, dem großen Verbrecher mit dem allzuweichen Herzen und seinen zwei Frauenzimmern, seine menschliche Gültigkeit im Wandel der Doktrinen und Generationen\*.

Mit freundlicher Zustimmung von „Musik und Szene“, der Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, in der in Heft 2 des 2. Jahrgangs 1957/58 der vorstehende Beitrag bereits in einer gekürzten Fassung erschienen ist.

FREDERICK HUDSON

## MUSIKALISCHE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEUTSCHLAND UND ENGLAND IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Mit besonderer Berücksichtigung Händels, Mozarts, Haydns und Mendelssohns

Als *Händel* im Jahre 1710 nach London kam, stand die Musik hier vollkommen unter dem Einfluß der italienischen Oper, die zu dieser Zeit neu und mächtig war. *Purcell* war seit 15 Jahren tot, und *John Blow* hatte nicht annähernd die gleichen musikalischen und geistigen Fähigkeiten, um seinen Stil entwickeln und fortführen zu können. Die englischen Komponisten des beginnenden 18. Jahrhunderts entbehrten des Feuers und des Effekts, welche die aristokratischen Kreise um Königin *Anne* erwarteten und in der italienischen Oper fanden. Händels

\* Der Verfasser hat reiche Anregung geschöpft aus Max Hinrichsens „IXth Music Book, containing John Gay and the Ballad Opera (the Beggars Opera)“, Hinrichsen Edition Ltd, London, 1957, das u. a. eine reiche und einzigartig aufgebaute Sammlung aller zeitgenössischen Illustrationen zum Thema der Bettleroper enthält.



**Chorus** by Mr. Wolfgang Mozart  
1765.

*Soprano*  
Gott ist unser Schutz unser Stärke und unser Heil in der Not eine sehr gegenwärtige Hilfe in der Not  
God is our Refuge our Refuge and Strength a very present help in trouble

*Alto*  
Gott ist unser Schutz unser Stärke und unser Heil in der Not eine sehr gegenwärtige Hilfe in der Not  
God is our Refuge our Refuge and Strength a very present help in trouble

*Tenor*  
Gott ist unser Schutz unser Stärke und unser Heil in der Not eine sehr gegenwärtige Hilfe in der Not  
God is our Refuge our Refuge and Strength a very present help in trouble

*Bass*  
Gott ist unser Schutz unser Stärke und unser Heil in der Not eine sehr gegenwärtige Hilfe in der Not  
God is our Refuge our Refuge and Strength a very present help in trouble

Autograph von Mozarts Motette „God is our Refuge“ (KV 20), 1765

Foto: By courtesy of the Trustees of the British Museum

erster Versuch dieser Art war „Rinaldo“ (soweit bekannt ist, innerhalb von 14 Tagen vollendet!); die Oper wurde am 24. Februar 1711 im Queen's Theatre aufgeführt und war ein großer Erfolg.

Händel reiste im Herbst wieder nach Hannover; jedoch kam er im Frühjahr 1712 nach England zurück. Der Earl of Burlington war sein Hauptgönner. Händels nächsten beiden Opern „Il Pastor Fido“ (1712) und „Teseo“ (1713) war kein Erfolg beschieden, die „Ode for the Birthday of Queen Anne“ (6. Febr. 1713) und das „Utrecht Te Deum“ (7. Juli) wurden wärmer aufgenommen. Königin Anne starb am 1. August 1714, und Georg, Kurfürst von Hannover, in dessen Diensten Händel stand, wurde am gleichen Tage zum König ausgerufen.

Die Legende, daß Händel nach Überschreitung seines Urlaubs die königliche Gunst durch seine „Wassermusik“ 1717 zurückerlangte, erscheint sehr zweifelhaft, wenn man bedenkt, daß Händel wohl nicht drei Jahre bis zu einem Versöhnungsversuch gewartet haben würde. Professor Abraham<sup>1</sup> gibt eine plausible Lösung dieser Frage. Erhaltene Manuskripte im Britischen Museum und in Cambridge zeigen, daß Händel einen großen Teil der gleichen Musik zu einer Royal Water Party im Jahre 1715 verwendete, allerdings in anderer Tonart und ohne die Trompeten der späteren Fassung. Wahrscheinlich war die Versöhnung schon auf dieser früheren Water Party zustande gekommen.

<sup>1</sup> „Handel Symposium“, London 1954, S. 218.

In der Zeit von 1711 bis 1737 schrieb Händel eine Oper nach der andern. Die Opern seiner Vor-Londoner Zeit waren vom Stil Keisers in Hamburg und später von der venezianischen Schule Caldaras, Legrenzis und Lottis beeinflusst. Seine ersten englischen Opern zeigen eine feinere Ausarbeitung der Vokalpartien, wahrscheinlich unter dem Einfluß Alessandro Scarlattis und Steffanis, der sein Vorgänger in Hannover war. Obgleich Händels Opern ebenso viele Aufführungen erreichten wie die seiner Londoner Zeitgenossen, so war doch die Unterstützung durch das Publikum nicht ausreichend, um einen vollen finanziellen und musikalischen Erfolg zu sichern. Die konkurrenzfähigen Unternehmen Buononcini und eine gewisse Feindseligkeit der Aristokratie trugen zu diesem Erfolgsmangel bei, jedoch war die grundlegende Ursache eine andere.

Die italienische Oper und ihre Konventionen im allgemeinen haben niemals eine rückhaltlose Unterstützung von seiten des britischen Publikums erfahren. Das wird besonders deutlich durch den überwältigenden Erfolg von John Gays „*The Beggars Opera*“ aus dem Jahre 1728<sup>2</sup>. Das Libretto war englisch, die Charaktere waren englisch, und die Musik bestand aus englischen und schottischen Volksliedern und -tänzen: es war eine Parodie auf die italienische Oper und gleichzeitig eine Satire auf den Premierminister und die Regierung „*The Beggars Opera*“, die zum Vorfahr des deutschen Singspiels wurde, behielt ihre Anziehungskraft für das Publikum, noch lange nachdem ihre Aktualität überholt war. Diese Tatsache beruht auf den gleichen Eigentümlichkeiten, die die anhaltende Popularität der Gilbert- und Sullivan-Opern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründeten.

Als Händel jedoch Oratorien zu schreiben begann, schloß das englische Publikum ihn nach und nach in sein Herz. Es gewährte ihm eine Popularität, die im großen und ganzen bis zum heutigen Tag anhält. Händel war kein Neuerer, weder in der Harmonik noch im Kontrapunkt: Purcell entfaltete unendlich mehr Initiative und Mannigfaltigkeit. Händel wurde sich in dieser Zeit bewußt, daß die englische Stärke in der langen Tradition der Vokalmusik lag, und seine mächtigen Oratorien-Chöre in ihrem „*einfachen unmittelbaren, derben und herrischen*“ Stil (um Sir Edward Bairstow zu zitieren) hatten ihren Reiz für die Hörer als Widerschein ihrer eigenen Neigungen. Händels Glaubensbekenntnis ist von W. C. Smith in folgender Weise zusammengefaßt:

„... im Autograph (des „*Messias*“) gibt Händel für einen Augenblick seinen Glauben auf. Ein Lutheraner, Organist einer kalvinistischen Kirche, Liebling der Kardinäle und Häupter der Römisch-Katholischen Kirche, fühlte sich eng verbunden mit dem englischen Gottesdienst; er schrieb Melodien zu Wesleys Kirchenliedern und faßte alles zusammen, als er nach dem „*His name shall be called Emanuel*“ in großen Buchstaben schrieb: „*GOD WITH US*“: unverkennbar war ihm dies der Mittelpunkt und der Kern des Ganzen.“

In seiner „*General History of Music*“ (5 Bände, 1776) widmet Sir John Hawkins Händels großem Zeitgenossen Johann Sebastian Bach eine halbe Seite, danach zitiert er anderthalb Seiten aus den Goldberg-Variationen. Wir können ihn hierfür nicht tadeln: der jüngste Sohn des großen Kantors, „Mr. John Christian Bach“, hatte in dieser Zeit einen ungleich größeren Ruf in musikalischen Kreisen Englands. Es blieb der Nachwelt überlassen, Hawkins Einschätzung ins Gegenteil zu verkehren. Johann Christian Bach kam im Sommer 1762 zum ersten Male nach England. Er folgte einer Einladung der Signora Mattei, die Stelle Giacchino Cocchis als Komponist für die Oper (*King's Theatre*) einzunehmen, und lebte von dieser Zeit an in England. Im vorhergehenden Jahr hatte er eine „*Ode on the . . . Nuptials of Queen Charlotte*“ geschrieben, danach die Geburtstagsode „*Happy Morn auspicious rise*“: Die Geburtstagsode und seine erste englische Oper „*Orione ossia Diano vendicata*“ sind bemerkenswert wegen der

<sup>2</sup> Vgl. hierzu den Aufsatz von Hans Ferdinand Redlich in diesem Heft.



frühen Verwendung von Klarinetten. Johann Christian Bachs Erfolg wurde belohnt mit seiner Ernennung zum „Music Master“ der Königin.

Zwei Jahre später, im Jahre 1764, kam der achtjährige Mozart mit seinem Vater und seiner Schwester Marianne nach London, und Bach erwies ihm große Freundlichkeit. Die Anekdote ist bekannt, nach der Bach und Mozart bei der Aufführung einer Sonate alternierende Takte in solcher Vollendung spielten, daß keine Unterbrechung in der Musik zu spüren war; danach begann Bach, eine Fuge zu improvisieren, die Mozart vollendete. Ihre Freundschaft hielt bis zu Bachs Tode an.

Ebenfalls im Jahre 1764 begann die Reihe der berühmten Bach-Abel-Konzerte, die sich über 17 Jahre erstreckten. Bach veranstaltete sie gemeinsam mit Karl Friedrich Abel (1725–87), einem Schüler Johann Sebastian Bachs aus dessen letzten Leipziger Jahren.

Ebenso wie in Wien und Paris wurde Wolfgang und Marianne Mozart am königlichen Hof in London ein warmer

Empfang zuteil. Der König selbst legte Wolfgang Stücke zum Vom-Blatt-Spiel vor, und der junge Mozart begleitete den Gesang der Königin. Als Vater Mozart Ende Juli krank wurde, schrieb Wolfgang zwei Sinfonien (KV 16 und 19), die wirklich vortrefflich und daneben von außerordentlichem Interesse sind, weil sie ohne des Vaters Beaufsichtigung komponiert wurden. Kurz danach ließ der Vater sechs Cembalo-Sonaten von Wolfgang stechen (KV 10–15): sie waren der Königin gewidmet, und Mozart erhielt 50 Guineas als Gegengeschenk. Ehe die Mozarts England verließen, besuchten sie das Britische Museum, das am 15. Januar 1759 eröffnet worden war, und stifteten ein Exemplar der gestochenen Sonaten.

Zwanzig Jahre später, im Jahre 1784, spielte Mozart mit dem Gedanken, sich in England niederzulassen; aber sein Vater hielt ihn davon ab mit der Begründung, daß Reisen unpassend sei für einen verheirateten Mann ohne finanzielle Mittel. Nach der überaus erfolgreichen Aufführung von „Figaros Hochzeit“ in Prag im Jahre 1786 empfand Mozart seine Lage in Wien quälender denn je und wandte seine Gedanken abermals nach England. Sein Wunsch wurde noch mehr entflammt durch die Abreise seiner Freundin Ann Selina Storace (der Susanne in der ersten Aufführung von „Figaros Hochzeit“), ihres Bruders Stephen und seines Meisterschülers Thomas Attwood im Februar-März 1787.

Attwood, später Organist an der St.-Pauls-Kathedrale in London und einer der ersten Engländer, die das Genie des jungen Mendelssohn erkannten, versprach Mozart, ihm bei der Beschaffung einer gesicherten Position in England behilflich zu sein. Der Kaiser in Wien beeilte



In diesem Haus Five Fields Row, jetzt Ebury Street 180, wohnte Mozart 1764 Foto: A. F. Kersting

sich nicht allzusehr, Mozart die von ihm gewünschte Stellung zu geben; aber teils wegen seines jüngsten Erfolges in Prag und teils wegen seines Wunsches, nach England überzusiedeln, ernannte er Mozart zu seinem Kammer-Kompositeur mit einem Gehalt von 800 Gulden.

Einige Jahre später machte Haydn seine erste Reise nach England; er kam am 1. Januar 1791 in London an. Salomon hatte ihn eingeladen, sechs Sinfonien zu schreiben und vom Pianoforte aus zu dirigieren. Das erste Konzert fand am 11. März 1791 statt; das Orchester mit Salomon am ersten Pult bestand aus 35–40 Musikern. Vom Augenblick seiner Ankunft an brachte man Haydn die wärmste Zuneigung entgegen: Adlige und Gesandte suchten ihn auf, Einladungen häuften sich aus allen Himmelsrichtungen, und er war umringt von einem bewundernden Kreis von Künstlern, Literaten und angesehenen Männern. Dr. Burney, der seit einiger Zeit mit ihm in Briefwechsel stand, begrüßte ihn mit „*Verses on the Arrival of the Great Musician Haydn in England*“, und jede musikalische Gesellschaft begehrte seine Anwesenheit bei ihren Versammlungen und Konzerten. Mehrere Benefiz-Konzerte wurden Haydn zu Ehren veranstaltet, und sein finanzieller Gewinn war größer als in jeder vorhergehenden Periode seines Lebens. Anfang Juli reiste er nach Oxford, um den ihm von der Universität verliehenen Ehrengrad eines *Doctor of Music* entgegenzunehmen; hier gab er drei Konzerte, die er von der Orgel aus dirigierte. Zum dritten Konzert erschien er unter dem großen Beifall des Publikums in seiner Doktorrobe und mit dem Doktorhut.

Bei seinem zweiten Besuch in England im Jahre 1794 wurde Haydn noch größere Anerkennung zuteil. Salomon verpflichtete ihn wiederum, sechs Sinfonien zu schreiben und zu dirigieren, außerdem wurden neue Streichquartette aufgeführt. Während seines Besuches hatte Haydn zahlreiche Gelegenheiten, Händels Musik zu hören. Während der Fastenzeit wurden regelmäßig Händels Oratorien sowohl im *Drury Lane*- als auch im *Covent Garden*-Theater aufgeführt, und 1795 musizierte man die Oratorien im *King's Theatre* mit eingefügten Haydn-Sinfonien in der gleichen Weise, wie sie vor mehr als 50 Jahren mit eingefügten Händel-Konzerten aufgeführt worden waren. Gegen Ende dieses Besuches wurde Haydn in ehrenvoller Weise vom königlichen Hofe ausgezeichnet: Sowohl der König als auch die Königin äußerten den Wunsch, daß er in England bleiben möge, und die Königin schenkte ihm als Zeichen ihrer Wertschätzung eine Partiturabschrift der Händelschen Brockes-Passion<sup>3</sup>. Dieser zweite Besuch war ein großartiger Erfolg: Haydn sagte später oft, daß er in Deutschland erst berühmt wurde, nachdem er in England war; er meinte damit, die Engländer seien die ersten gewesen, die ihm allgemeine Huldigung und unbeschränkte Anerkennung gezollt hätten.

Die „*Handel Commemoration Festivals*“ begannen 1785 und wurden im 19. Jahrhundert immer zahlreicher. Haydn war 1791 bei einem Festival zugegen. Er, der niemals eine Aufführung so großen Stils erlebt hatte, war so beeindruckt, als sich die Zuhörer für den Halleluja-Chor von ihren Plätzen erhoben, daß er weinte wie ein Kind und ausrief: „*Er ist unser aller Meister!*“

Von seinem ersten Besuch in England im Jahre 1829 an, kurz nach seiner historischen Berliner Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion, eroberte sich Mendelssohn die Herzen des britischen Publikums und wurde ein ernsthafter Rivale der wachsenden Händel-Verehrung. In der Zeit von 1829 bis zu seinem Tode 1847 war Mendelssohn nicht weniger als zehnmal zu längeren Besuchen in England. Er war ständig auf Reisen, und obgleich ihn seine Arbeit in Düsseldorf und Leipzig sehr befriedigte, hatte er doch eine besondere Vorliebe für London. 1831 schrieb er in einem Brief: „*Es soll nun einmal sein, daß das rauchige Nest mein Lieblingsaufenthalt ist und bleibt. Das Herz geht mir auf, sobald ich daran denke.*“

<sup>3</sup> In Verbindung mit seiner Arbeit für die Hallische Händel-Ausgabe hat der Verfasser diese Abschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien wiederaufgefunden.



Zweifelloß stellte er den Zwang und den kleinlichen Verdruß in Berlin, die dauernden Differenzen mit der Singakademie und die kühle Zurückhaltung der Presse dem allgemeinen warmen Entgegenkommen des englischen Publikums gegenüber. Sein erstes bedeutendes Werk war begründet auf Shakespeares „Sommernachtstraum“, sein letztes großes Werk, der „Elias“, wurde anläßlich des *Birmingham Festivals* uraufgeführt; seine *Schottische Sinfonie* und „Die Hebriden“ zeigen, wie tief ihn die Landschaft Britanniens beeindruckt hatte.

Heute, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, haben die Werke Mendelssohns seit langem ihre Popularität verloren, mit Ausnahme des Violinkonzerts und des „Elias“. Die Entwicklung des Publikumsgeschmacks in bezug auf Händel und Mendelssohn läßt sich gut anhand von Statistiken der Aufführungen britischer Chor-Vereinigungen verfolgen. 1846/47 erzielte Händel 10 Aufführungen (davon 4 Messias), Mendelssohn 4 (1 Elias); 1886/87 Händel 118 (64 Messias), Mendelssohn 100 (22 Elias); 1926/27 Händel 62 (46 Messias), Mendelssohn 35 (20 Elias). Dagegen hat Samuel Wesleys und Mendelssohns Pionierarbeit für die Werke Johann Sebastian Bachs reiche Frucht getragen: von 1850 bis zum heutigen Tage hat die Verehrung und Würdigung des Schaffens dieses großen Komponisten ständig zugenommen.

Die deutsche Übersetzung des Beitrags stammt von Barbara Müller.

FRANK HOWES

## VAUGHAN WILLIAMS UND WALTON

Zwischen *Ralph Vaughan Williams* und *William Walton* liegt eine Generation; eine Generation, die dem Altersunterschied von 30 Jahren entspricht, aber auch eine Generation, die eine Zeit in der Geschichte der englischen Musik repräsentiert, in der nach der lange anhaltenden Stagnation während des 19. Jahrhunderts so viel sich ereignete. Beide Komponisten haben ein neues Orchesterwerk in diesem Jahr geschaffen: Vaughan Williams seine 9. Symphonie und Walton eine kurze Partita, die ihre erste Londoner Aufführung am 2. Mai im letzten philharmonischen Konzert der Saison erlebte, genau einen Monat nach der Uraufführung von Vaughan Williams' Symphonie.

Außer ihrem Geburtsland und ihrem englischen Erbe haben die beiden Komponisten kaum etwas Gemeinsames. Vaughan Williams entwickelte sich langsam; er fand seinen persönlichen Stil erst spät; er ist radikal in seiner Anschauung, sehr produktiv auf allen Gebieten der Komposition. Walton begann ganzvoll als junger Mann; er fand bald heraus, daß er weniger ein moderner Musiker als vielmehr Romantiker des 20. Jahrhunderts sei. Er arbeitet langsam und scheint damit zufrieden zu sein, auf jedem musikalischen Gebiet nur ein Werk zu schaffen. Vaughan Williams ist der erste und tatsächlich der einzige nationale Komponist, der für die englische Musik das getan hat, was Smetana für die tschechische und Bartók für die ungarische Musik geleistet haben. Walton erschien auf der Szene, als die Schlacht für die Befreiung der englischen Musik von der deutschen und italienischen Beeinflussung gewonnen war. Er konnte es sich daher leisten, in einem größeren Maße weltbürgerlich zu sein, obwohl hierdurch das Anrecht auf seine englische Geburt nicht beeinflußt wird.

In der Musik bedeutet, in England geboren zu sein, einen Instinkt zu besitzen für die Eigentümlichkeiten der englischen Sprache. Erst in dem letzten halben Jahrhundert ist es der Instrumentalmusik gelungen, die Überlegenheit über eine Vokaltradition, die in einer langjährigen Freude am Chorgesang wurzelt, herauszufordern. Die Überlieferung der Kirchenmusik für den anglikanischen Ritus wurde nur einmal gebrochen — zur Zeit des Bürgerkrieges im 17. Jahr-

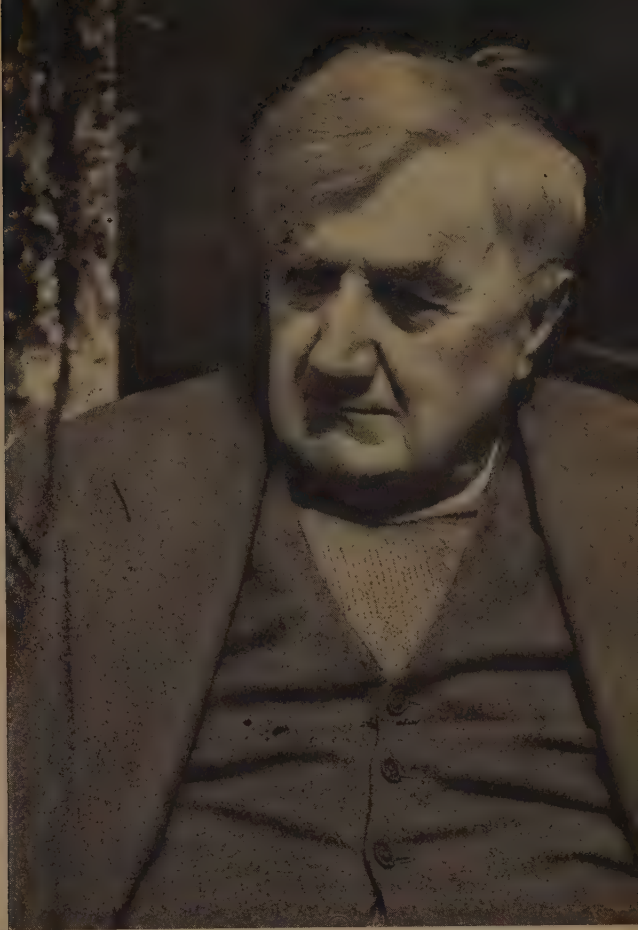
hundert. Die Tradition des in England beheimateten Liedes geht noch auf die Zeit vor *Dunstable* zurück und hat über *Dowland* bis hin zu *Benjamin Britten* ununterbrochen befruchtend gewirkt. Das englische Oratorium verwandte alle diese Elemente, selbst zu der Zeit, als es zu einer blassen Imitation von *Händel* und *Mendelssohn* herabsank, welches mit Sicherheit im 19. Jahrhundert geschah. Aber eine Wiederbelebung stand bevor. Das Jahr 1880 wird allgemein und mit Recht für den Beginn angegeben, und *Parry* und *Stanford* waren ihre Pioniere. Das englische Volkslied übte bei ihnen die gleiche befruchtende Wirkung aus, wie sie das nationale Volkslied auf die Komponisten in den anderen Ländern Europas hatte, von Finnland bis Spanien und von Rußland bis Ungarn. Andere englische Komponisten von geringerer Bedeutung haben sich ebenfalls vom Volkslied inspirieren lassen: *Butterworth*, *Moeran*, *Finzi* und *Rubbra* sind Namen, die man in diesem Zusammenhang erwähnen könnte. Aber es erwuchs daraus keine nationale Richtung. *Elgar*, der andere hervorragende Meister, dessen 100. Geburtstag wir im vergangenen Jahr feierten, war niemals ein bewußt national denkender Komponist und war auch dem Volkslied nicht zugetan.

Die allgemeine Situation war so, daß zum Zeitpunkt des Kriegsausbruchs im Jahre 1914 sich verschiedene Kräfte zusammenfanden, um eine spezifisch englische Instrumental- und Vokalmusik zu schaffen. Nach dem Krieg erschien *Walton* als der Vertreter eines neuen Geistes: seine Suite „*Façade*“ war witzig, frech und voll von Spott, der anti-romantisch anmutete und mit dem Neo-Klassizismus der damaligen Zeit Schritt hielt. Aber dieser Eindruck täuschte: Die *Violinkonzerte* des Jahres 1929 beweisen, daß der Komponist trotz einer mit der Zeit gehenden Ausdrucksweise im Grunde seines Herzens ein Romantiker blieb, der fähig war, die Prinzipien der klassischen Tonalität anzuwenden. Sein nächstes großes Werk, das biblische Oratorium „*Das Fest des Belsazer*“, unterschied sich dennoch sichtlich von seinen viktorianischen Vorgängern; denn es enthielt keine Spur von Erbauung, war ungestüm im Ausdruck und beschrieb den unbändigen Haß der Juden gegenüber den Babyloniern und ihren Triumph über deren Niederlage. Das Oratorium hat keine moralische Wirkung; seine Instrumentierung und seine steifen Rhythmen zeigen eine Schärfe, die man auch in *Waltons* späteren Arbeiten beobachten kann und die im krassen Gegensatz zu der romantischen Klangüppigkeit stand, die eine Generation früher für *Elgar* und *Richard Strauss* so charakteristisch war. Sie stand ebenfalls im Gegensatz zu der Strenge der akademischen Komponisten, z. B. zu der von *Parry* und *Stanford*. *Waltons* Symphonie enthält viel von der gleichen Schärfe; das Scherzo hat hier die ungewöhnliche Bezeichnung *presto con malicia*. Eine leichtere und etwas fröhlichere Anwendung kantiger und energischer Themen ist in seinen Ouverturen „*Portsmouth Point*“ und „*Scapino*“ zu finden sowie in den schnellen Sätzen der neuen *Partita*. Die romantische Seite herrscht jedoch in seiner Oper „*Troilus und Cressida*“ vor, die im Jahre 1954 in London uraufgeführt wurde und anschließend in der Mailänder Scala zur Aufführung kam. Es stimmt, sie enthält in der Partie des *Pandarus* Möglichkeiten für eine komische satirische Musik, die der in der Suite „*Façade*“ ähnelt; aber die Oper behandelt eine der erregendsten Liebesgeschichten der Welt, für die *Christopher Hassall* ein geschicktes Libretto schrieb. Sie besitzt dadurch alle Qualitäten für eine weltweite Anerkennung. Sie enthält zwei große Gesangspartien für Sopran und Tenor, daneben die Tenorpartie des *Pandarus*, der eine Kreuzung zwischen *Figaro* und *Don Basilio* des „*Barbier von Sevilla*“ ist. Die Oper besitzt außerdem ein orchestrales Gefüge von großer Eindringlichkeit und eine feste dramatische Konstruktion, wie man sie sich nicht besser zur Unterstützung der überschwenglichen romantischen Musik denken kann. Eine *Sinfonia concertante* für Klavier und Orchester, eine *Sonate* für Violine und Klavier, ein *Streichquartett* stellen Einzelwerke seines Schaffens dar. Es verlaute, daß er im Augenblick an einer zweiten *Symphonie* arbeitet.



RALPH VAUGHAN WILLIAMS

Foto: BBC



SIR WILLIAM WALTON

Foto: Baron



BENJAMIN BRITTEN

Foto: Ullstein-Eschen



Vaughan Williams, der heute 86 Jahre alt ist, erhielt seine Ausbildung in Cambridge und am Royal College of Music, wo er der Schüler Stanfords war; Walton hatte an der Universität Oxford studiert, dies sei am Rande vermerkt. Vaughan Williams studierte aber auch bei Max Bruch in Berlin. Doch erst als er im Jahre 1903 begann, Volkslieder zu sammeln, fand er wirklich den Stil, den er brauchte für eine Ausdrucksweise, die kirchlich strenge Tonarten, aber auch freie Rhythmen des einfachen Liedes umfaßte. Es ist bezeichnend, daß seine erste Symphonie eine Kantate für Chor in vier symphonischen Sätzen war. Es ist dieses die „Meeres-symphonie“ nach Texten von Walt Whitman, die im Jahre 1910 entstand. Die „Londoner Symphonie“ und die „Pastorale“, welche folgten, stützen sich auf ein Programm, das ausreichend durch ihre Titel angedeutet wird. Auch die „Sinfonia Antartica“, die Siebente, besitzt ein bestimmtes Programm. Die Achte ist eine leichtere Komposition, in der Vaughan Williams, was bei ihm ungewöhnlich ist, orchestrale Klangfülle anwendet. Alle Sinfonien stießen in neue Gefilde vor. Das fugenähnliche Finale der Sechsten ist ein gespenstisches Stück, welches nicht seinesgleichen in der gesamten Musikkultur hat. In der Neunten geschieht jedoch nicht viel Neues; das einzige ist vielleicht, daß sie eine gewisse Desillusion eines Menschen offenbart, der sonst energisch und, im ganzen gesehen, heiter und klar war, obwohl er auch Zorn ausdrücken konnte, wie dies in seiner vierten Symphonie klar zutage tritt.

Vaughan Williams' Bühnenkompositionen haben nie den entscheidenden Erfolg seiner Symphonien und seiner zahllosen Chorwerke erreicht. Von seinen Opern kommt „Hugh the Drover“, eine alte Balladenoper, dem Ziel einer Ausgeglichenheit musikalischer und dramatischer Interessen am nächsten. Seiner Shakespeare-Oper „Sir John in Love“ und seiner Bunyan-Oper „The Pilgrim's Progress“ mangelt es an dramatischer Kraft. Aufführungen seiner komischen Oper „The Poisoned Kiss“ lassen Feuer vermissen, obwohl dieses Werk einiges von seiner lyrischsten Musik enthält und die Situationen des Libretto ein Publikum ansprechen müßten, welches mit den Opern von Gilbert und Sullivan groß wurde. Die einzige Komposition von größerer Bedeutung für die Bühne, die ein vollkommen in sich geschlossenes Kunstwerk mit einem tiefgründigen Thema darstellt und gleichzeitig eine hervortretende dramatische Kraft enthält, ist das Ballett „Job“.

Es wird des öfteren gefragt, warum Musik, die so englisch in ihrem Gefühlsausdruck ist, so bestimmt vom Charakter des englischen Volksliedes, die so kompromißlos in ihrer Individualität ist und so wenig natürlich im Wesen erscheint, überhaupt hoffen kann, eine internationale Bedeutung zu erlangen. Prinzipiell gibt es keinen Grund dafür, warum dies nicht der Fall sein könnte; denn die exotischen Russen, der Finne Sibelius und der Ungar Bartók, sie alle wurden nach einer ersten Bestürzung, die sie hervorriefen, als eine Bereicherung der europäischen Gemeinschaft akzeptiert. Tatsächlich ist die „Phantasie über ein Thema von Thomas Tallis“ (1909) für Streichorchester von Vaughan Williams um die ganze Welt gegangen. Sie ist auch beispielsweise von Furtwängler und dem Berliner Philharmonischen Orchester aufgeführt worden. Die f-Moll-Symphonie stellt eines der Lieblingsstücke von Mitropoulos und des New Yorker Philharmonischen Symphonieorchesters dar. Die g-Moll-Messe eignet sich sowohl für liturgische wie auch konzertante Aufführungen und wird daher weder von sprachlichen noch von geographischen Grenzen behindert. Und trotzdem hat Vaughan Williams kein Konzertstück komponiert, das verglichen werden kann mit Waltons Werken für Viola, Violine und Violoncello oder mit Elgars Stücken für Violine und Violoncello, die von Künstlern mit einem internationalen Ruf gern in ihr Repertoire aufgenommen werden. Des weiteren sind viele seiner Kompositionen nur für besondere Anlässe, für englische Veranstaltungen von festspielartigem Charakter geschrieben worden. Für viele seiner Kompositionen gilt, daß sie nur einen begrenzten Kreis von Hörern ansprechen, wie dieses beispielsweise bei seinen ausgezeichneten

Bearbeitungen englischer Volkslieder der Fall ist. Trotzdem finden wir in seinen vielfältigen Schöpfungen einen Reichtum an Gedanken, die auch der übrigen Welt verständlich sein sollten. Die *achte Symphonie* stellt ohne Zweifel echten Ausdruck seines ihm eigenen Stiles dar, und obwohl er so charakteristisch für ihn ist, ist sie doch nicht in einer aggressiven Art individuell oder national, so daß sie sehr wohl als eine allgemeine Grundlage für eine erste Begegnung mit Vaughan Williams in der gesamten Welt betrachtet werden kann. Von Bruckner wurde immer gesagt, daß er nicht über Österreich hinaus gereist ist, und für Massenet gilt dasselbe von Frankreich. Auch andere Länder haben in gleicher Weise ihre streng gebundenen Meister. *Vaughan Williams* ist ein Prophet, der eine Botschaft an die Menschheit zu verkünden hat, und die sich nicht auf das englische Publikum allein beschränkt. *Walton* spricht vielleicht in einem geringeren Umfang die Welt an, und trotzdem hat er das Ohr der Welt sich bereits für seine Konzertstücke gesichert. Beide Komponisten aber haben mit ihrem Schaffen etwas spezifisch Englisches zu bieten, das sich wohl dem Schatz internationaler Musik einzufigen vermag.

ERIC BLOM

## ZWISCHEN VIERZIG UND FÜNFZIG

Während es unter den Komponisten, die hier zur Erörterung stehen, weniger Musiker von unbestreitbarem Genie gibt als unter denen, die nunmehr bereits das 50. Lebensjahr überschritten haben, finden wir in der Gruppe der Vierzigjährigen doch einen Komponisten, der alle jene Fünfzigjährigen, bis auf *William Walton*, den man ihm gleichstellen kann, überstrahlt. Ich meine natürlich Benjamin Britten. Ob Britten ein größerer Komponist als Walton ist oder umgekehrt, möchte ich hier nicht entscheiden. Beide sind so außerordentlich verschieden, daß wir froh sein sollten, beide so zu besitzen, wie sie sind, ein jeder ausgezeichnet in seiner Art.

Der Gruppe der Vierzigjährigen, zu der Britten gehört, kann man bei einer Betrachtung nur gerecht werden, wenn man die Komponisten nach ihrem Alter ordnet. Ich bezweifle nicht, daß einige von ihnen wichtiger sind als andere. Da es aber zwischen den Angehörigen dieser Gleichaltrigen beträchtliche Unterschiede, nicht nur in musikalischer Individualität und Richtung, sondern auch in meinen Erfahrungen und Kenntnissen über sie gibt, enthalte ich mich des gehässigen Spiels, hier Zensuren oder Preise zu verteilen.

Der älteste Komponist jener Gruppe, der wir uns zuwenden, ist *Howard Ferguson* (geb. 1908). Er stammt aus Irland, genoß aber in London eine solide akademische Erziehung. Seine Arbeiten beschreiten weder neue Wege, noch versuchen sie, eine neue Richtung zu schaffen. Er bewegt sich auf der Linie solcher spätromantischer Meister wie Arnold Bax und John Ireland oder, wie man vielleicht passender sagen könnte, auf der von weniger bekannten, aber gediegenen Komponisten wie John McEwen und Benjamin Dale. Ferguson gleicht keinem der erwähnten in irgendeiner bestimmten Form, denn er hat seine eigene persönliche Note. Seine Vorstellungen vom Wert des Traditionellen sind jedoch die gleichen. Die Zahl seiner Kompositionen ist nicht groß und in der Hauptsache instrumental. Eine Sonate und ein Konzert für Klavier, sowie ein Oktett für Bläser und Streicher haben den meisten Anklang gefunden.

Der nächste Komponist, *William Wordsworth* (geb. 1908), trägt den Namen des großen Dichters, der sein weitläufiger Vorfahre ist, was ihn jedoch nicht in seinem Schaffen hemmt. Er studierte in Edinburg unter Sir Donald Tovey, von dem er die Überzeugung erbt, daß ein kultivierter Sinn für Form und Stil, den er von den Klassikern gelernt hatte, wichtiger ist als Originalität oder Experimentieren. Sein Werkschaffen ist nicht sehr groß, enthält aber einige



größere Kompositionen, darunter zwei Sinfonien und Kammermusik. Seiner Musik haftet eine etwas traurige, gedankenschwere Note an, die in diesem Sinne der Tradition des Namens Wordsworth gerecht wird. Wenn auch sein Schaffen eher Respekt als Liebe fordert, muß man seiner Aufrichtigkeit Anerkennung zollen. Ein Klavierkonzert in einem Satz und ein Streichtrio sind wertvolle Kompositionen für Interpreten, die Musik in einer Form und in einem Stil suchen, die nicht oft von Komponisten gebraucht werden.

Der einzige unter den hier besprochenen Komponisten, welcher nicht mehr lebt, ist *Herbert Murrill* (1909 — 1952). Er war ein gefühlvoller Musiker, der Strawinsky von ganzem Herzen bewunderte. In keiner Weise hat er diesen Meister imitiert; jedoch teilte Murrill die Auffassung Strawinskys, daß Musik nur um der Musik willen geschrieben werden sollte. Seine Einfälle waren nicht immer stark genug, um die Ziele zu verwirklichen, die Murrill sich stellte; er schrieb aber ausgezeichnete Musik, die es nicht verdient, vernachlässigt zu werden, was leider bisher ihr Los war. Von den drei Konzerten für Violoncello, die er für seine Frau schrieb, ist das zweite über ein katalanisches Volkslied besonders reizend.

*Robin Orr* (geb. 1909) wurde in Schottland geboren; er studierte aber am Royal College of Music in London, in Cambridge, wo er auch als Dozent tätig war, und im Ausland bei Casella und Nadia Boulanger. Er schreibt wenig, verfügt aber über einen echten Ideenreichtum, der jede seiner Kompositionen zu einem vollständigen Werk mit einem eigenen Charakter macht. Seine Begleitmusik zu Shakespeares „Wintermärchen“ paßt sich dem Schauspiel erfolgreich an, und eine Ouvertüre „The Prospect of Whitby“ enthält etwas von der malerischen Schönheit der Schenke am Themsehafen in London, nach der sie betitelt wurde.

Die Gabe, jeder seiner Kompositionen ein vollkommen neues Gesicht zu geben, wird bei *Phyllis Tate* (geb. 1911) besonders augenscheinlich. Sie ist die einzige Komponistin in dieser Generation, die erwähnt werden muß. In ihr finden wir ein wirklich einmaliges Talent; ein Talent, welches nahezu genial ist, wenn nicht schon Vielseitigkeit, verbunden mit einer unfehlbaren Leistung, bereits Genialität bedeutet. Man weiß nie, was Phyllis Tate als nächstes tun wird, aber man ist sicher, obwohl sie ihre Kompositionen in unregelmäßiger Reihenfolge schafft, daß es ein Werk sein wird, welches sich vollkommen von dem vorherigen unterscheidet, und daß auch die musikalische Ausdrucksform eine andere sein wird, da sie geschaffen wurde, um sich genau jener neuen Komposition anzupassen. Ihre Wahl ist zuweilen vollkommen überraschend, wie das z. B. ein Saxophonkonzert bezeugt, eine Sonate für Klarinette und Cello, oder ein bemerkenswertes „Nocturne“ für vier Stimmen, Baßklarinette, Streichquartett, Kontrabaß und Celesta. Die Musik dieses Notturmo paßt bis zur Perfektion zu den morbiden Worten von Sidney Keyes und der eigentümlichen Zusammenstellung.

Ein Komponist, der gleichfalls ausübender Pianist ist, *Franz Reizenstein* (geb. 1911 in Deutschland) muß innerhalb dieser Kategorie als naturalisierter Engländer ebenfalls erwähnt werden. Obwohl er bereits voll ausgebildet war, als er nach London flüchtete, studierte er dort unter Vaughan Williams, den er als eine der wirklich großen Persönlichkeiten in der Musik anerkannte. Abgesehen davon, daß er als eine wählerische Natur stets aufnahmebereit für alle Arten von Vorschlägen war, ließ er sich doch nicht in seiner Haltung beeinflussen. Seine Arbeiten sind unterschiedlich, ohne jedoch jemals aus zweiter Hand zu sein. Er hat einerseits viel von der englischen Musik gelernt; hierin ist auch ein ausgeprägter Sinn für Textkomposition eingebegriffen, der sich in seinen „Voices of Night“ ausgezeichnet offenbart. Andererseits hat er doch auch der englischen Musik vieles gegeben. Bei dem zuletzt genannten Werk handelt es sich um eine Anthologie englischer Dichtung des 16.—20. Jahrhunderts für Solostimmen, Chor und Orchester.



Humphrey Searle Foto: BBC

Zwei weitere Komponisten, *Thorpe Davie* (geb. 1913), ein Schotte, und *George Lloyd* (geb. 1913), der walisischer Abstammung ist, können — streng genommen — wie Reizenstein gleichfalls nicht als englisch bezeichnet werden. Jeder dieser beiden hat jedoch etwas zu dem sehr vielschichtigen Bild der britischen Musik beigetragen. *Davie*, der Vielseitigere von beiden, schrieb viel Instrumentalmusik und fühlt sich stets zum Theater hingezogen, für das er viele malerische und eindrucksvolle Begleitmusik für eine große Anzahl von Schauspielen (meist alte schottische Stücke) schuf, die anlässlich der Edinburgher Festspielwochen wiederaufgeführt wurden. *Lloyd* hat fünf Symphonien und andere Orchesterwerke geschrieben; er interessiert sich jedoch hauptsächlich für die Oper. Seine drei Werke für die Bühne, die unterschiedlich in der Qualität sind, zeigen ein ausgeprägtes dramatisches Talent, welches bei britischen Komponisten selten ist, obwohl sie auf anderen Gebieten größere Werke schufen als *Lloyd*.

Aber auch auf der Bühne wurde *Lloyd* jedoch von *Benjamin Britten* (geb. 1913) in einem unermesslichen Maße übertroffen. *Britten* ist der einzige britische Komponist, dessen Opern in das Repertoire der Welt aufgenommen wurden, um dort zu wachsen und zu bleiben. Viele seiner anderen Werke — er komponierte für jedes Medium — haben gleichfalls ihren Weg ins Ausland gefunden. Aus diesem Grunde brauche ich über ihn weniger zu sagen, als es sein Genie verdient. Als spontaner Künstler *par excellence* gibt er sich weder Spekulationen noch Experimenten hin. Und ganz gleich, welchem Verlangen nach Form, Medium oder Text er sich gegenüber sieht, weiß er immer genau, was er tun will, und dieses unternimmt er dann auch ohne den geringsten Zweifel oder das geringste Zögern. Die Qualität des sich hieraus ergebenden ist unterschiedlich, wie es bei einem so schnell Schaffenden stets der Fall sein muß. Diese Unterschiede sind jedoch nicht sehr groß, und immer entsteht unfehlbar etwas Neues, Unausbleibliches, Fundamentales, Einfaches, welches aber technisch stets brillant ist und so ungekünstelt, daß man sich immer und immer wieder wundert, warum dieser oder jener Einfall nicht bereits einem anderen Komponisten vorher gekommen ist.

Wenn man sich der Versuchung erwehren muß, über diesen wichtigsten Künstler viel mehr zu sagen, als es hier geschieht, so folgen ihm drei weitere, über die ebenfalls viel berichtet werden könnte, obwohl der Anklang, den sie gefunden haben, geringer ist: *Wilfrid Mellers* (geb. 1914), der gleichzeitig ein ausgezeichnete Gelehrter und Autor ist, schreibt gedankenvolle Musik von einer Qualität, die auf einem soliden fachlichen Können basiert, niemals aber auf einer Mode-richtung fundiert. Dies verleiht seiner Musik den Eindruck, als sei sie für alle Zeiten gültig.



Diese Gültigkeit, die seine Musik beansprucht, mag vielleicht nicht erreicht werden, aber der ernsthafte Wille existiert und verdient Anerkennung, während gleichzeitig eine feierliche Schönheit, die seinen Kompositionen manchmal anhaftet, Bewunderung hervorruft. Mellers besitzt auch die Gabe der Vielseitigkeit: zwei großartige Werke von ihm, die ernstesten Motetten „In diem pace“ für Chor und Bläser und die witzige Kammerkantate „Carmina felium“, eine Anthologie von Gedichten über Katzen, haben nichts als die gute Qualität gemeinsam.

Weit unternehmungslustiger und gewillt, mit der modernen Entwicklung in Kontakt zu bleiben, ist *Humphrey Searle* (geb. 1915), der aus diesem Grunde wahrscheinlich auch auf dem Kontinent bekannter ist als alle seine zeitgenössischen Kollegen, mit Ausnahme von Benjamin Britten. Als Schüler von Webern ist Searle der einzige englische Komponist seiner Zeit, der sich mit der Zwölfton-Komposition befaßt. Er ist mit seinem Herzen dabei, aber nicht ausschließlich; denn er wendet nicht immer dieses System an. Wenn er es heute tut, zeigt er, daß er es gelernt hat, genauso wie alle anderen nicht-deutschen Freunde der Zwölftonmusik, Dallapiccola beispielsweise, dieses System abzuändern, so daß es zu seinem persönlichen Stil paßt. Es mag erstaunlich erscheinen, daß Searle ein großer Bewunderer von Franz Liszt ist. Noch verwunderlicher ist es, daß er in einer bemerkenswerten Klaviersonate den Versuch gemacht hat, die Serientechnik mit Liszts zyklischer Form und Bravour zu kombinieren. Seine drei großen Kompositionen für Sprecher, Männerchor und Orchester zu Texten von Edith Sitwell und James Joyce sind von besonderer Schönheit.

*Bernard Stevens* (geb. 1916) ist gleichfalls ein Komponist ernster Musik, der eher Mellers als Searle ähnelt. Stevens leistet sein Bestes in der abstrakten Instrumentalmusik, der er logische Form und idiomatische Dauerhaftigkeit verleiht, ohne sich dabei von Texten und Programmen ablenken zu lassen. Er neigt zu einer gedanklichen Ernsthaftigkeit, welche in ihren künstlerisch weniger wichtigen Gesichtspunkten einer politischen Ideologie gleichkommt, die aber in ihrer besten Zeit eine reine musikalische Einbildungskraft nährt, wie dieses z. B. bei der „Fugen-Ouvertüre“, beim Konzert für Violoncello oder bei den Variationen für ein Streichquartett zutage tritt.

Von den zwei jüngsten Komponisten des Jahrzehnts, welche wir hier behandeln, ist der ältere, der in Irland als Sohn walisischer Eltern geborene *Denis Aylvor* (geb. 1916), ein qualifizierter Doktor der Medizin. Seine Musik ist jedoch nicht die eines Dilettanten; sie offenbart einen kühn-forschenden Geist. Seine gesanglichen Werke, die zahlreicher sind als die der meisten seiner Zeitgenossen, zeigen gleichfalls einen guten literarischen Geschmack, der von Chaucer bis hin zu T. S. Eliot reicht. Aber obwohl Denis Aylvor viel englische Dichtung vertont hat, geht der größte Eindruck vielleicht von seinen spanischen Liedern nach Texten von Garcia Lorca aus.

Einen noch stärkeren Eindruck hinterließ der 1917 geborene *John Gardner*, der als bemerkenswerte Begabung eine Reihe verschiedener Stilarten umfaßt. Zwischen Gardners Erstlings-symphonie, von der gesagt werden kann, daß sie um Beliebtheit warb, und der Oper, die sich auf Somerset Maugham's „The Moon and Sixpence“ gründet und nahezu ein englischer „Wozzeck“ ist, liegt ein beunruhigender Unterschied. Es war wahrscheinlich ein gutes Zeichen, daß diese Oper, obgleich sie vom Sadler's Wells Theater wunderschön gebracht wurde, insgesamt gesehen, auf Ablehnung stieß, während die Symphonie schnell Beifall fand. Auf jeden Fall ist Gardner ein Künstler, mit dem gerechnet werden muß.

HEINRICH LINDLAR

## VON PURCELL ZU BRITTEN

*Geburt und Wiedergeburt der Oper in England*

Die Mär, vom „amusischen Albion“ entsprang nicht zuletzt auch dem „Opernstolz“ des Festlandes. Das „Royal Opera House“ am Londoner Covent Garden, vor jetzt vierzehn Jahren erst zu einer stehenden Opernbühne erhoben, hat natürlich nicht die geschichtsschwere Opernfracht, die strahlende Aura oder das unwitterte Air der Mailänder Scala, der Pariser Grand' Opéra, der Wiener oder der Berliner Hof- und Staatsoper, des Petersburger Marinskytheaters aufzuweisen, nicht einmal die vergleichsweise schmalen Annalen des Moskauer Bolschojtheaters oder der New Yorker Metropolitan Opera. Gewiß, das Haus am Covent Garden, wie es sich heute in klassizistischer Front präsentiert, sieht auf fast 150 Jahre zurück. Ja, am gleichen Platz, zwischen Gemüsehallen und Polizeigericht, wurde vor nunmehr 225 Jahren schon eine London-Oper eröffnet. Aber sie hat bis an die Gegenwart heran wenn schon Opernrepräsentanz, so doch weniger eigentlich englische Tradition entfaltet.

Hätte England, so äußerte Peter Pears beiläufig einmal<sup>1</sup>, nur auch die vielen Duodezfürstentümer und ihre Opernsucht gehabt wie Deutschland! Jedoch, war es denn die frühzeitige politische Einheit Großbritanniens allein, was nur die eine und einzige Opernzentrale in England duldet? War es nicht viel entschiedener und entscheidender der puritanische, gepaart mit merkantilistischem Geist, was hier Opern- samt Schauspiel-Theater so lange unterband<sup>2</sup>? Und sind übrigens die Chroniken der Oper am Hamburger Gänsemarkt den Geschichtsblättern der Oper am Londoner Gemüsemarkt nicht verblüffend verwandt? Musiktheater als Teufelswerk, so hieß hüben wie drüben die Kanzelparole, Oper als absolutes Verlustgeschäft die Bilanz der Kaufkönige diesseits wie jenseits des Ärmelkanals.

Vielleicht auch aus dieser Bedrängnis heraus zielte John Rich, bühnenprivilegierter Hausnarr des vergnügungssüchtigen Charles II., auf *Allroundtheatre* hin. Vielleicht erhoffte er sich für seine Sache, im Schatten des Westminsters, mehr mit Tragödien plus Masques, mit Oratorien plus Musicalshows in einem: zu Garrick als „Lear“ etwa Händels „Atlanta“ nebst Gays „Beggars Opera“. Doch selbst dieser Circulus hatte und behielt seine Todfeinde. London, die Weltstadt des aufgeklärten 18. Jahrhunderts schlechthin, blieb *Opernprovinz*. Ausgenommen die immer noch unerforschte Untergrundform aggressiver Balladenmoritaten und den zäh frequentierten Seitentrieb sentimentaler Vereinssingspiele.

Mehrmals ausgebrannt, erstand Covent Garden trotz allem mehrfach neu. Im 19. Jahrhundert nun aber als „Königliches Italienisches Opernhaus“. Stars und Stagioni obsiegten also auch hier. Auch dann noch, als 1892 das bedeutungsschwere italophile Adjektivum im offiziellen Hausnamen entfiel. Den Triumphzug der Patti oder der Malibran, der Melba oder der Lucca feierte London nicht weniger tumultuös als Petersburg oder Paris auch. Später Widerschein: die Sammelwut und der Debatteifer englischer Schallplattenfreunde um Hi-Fi-Aufnahmen mit Bellinis „Sonnambula“-Callas gegen Donizettis „Lucia“-Tebaldi. Spekulierende Privatfinanziers bezahlten solche Siegeszüge zuzeiten mit ihrem eigenen Ruin. Verdis „Rigoletto“ erlebte einen klassischen Durchfall, während andere Geldgeber an den Machwerken eines weiland Opern-Wallace unerwartete 50 000 Pfund einheimsten. Webers todkrank hingeworfener

<sup>1</sup> Geleitwort zu Benjamin Britten — *Das Opernwerk*, Heft 11 der Schriftenreihe „Musik der Zeit“, herausgegeben von Heinrich Lindlar, Bonn 1955.

<sup>2</sup> Vgl. E. W. White, *The Rise of English Opera*. London 1952. — E. J. Dent, *Foundations of English Opera*, Cambridge 1928.





Institutionen: das seit 1935 bestehende „Arts Council of Great Britain“ (eine Art Kultusministerium mit sagenhaft kleiner Verwaltungsapparatur) und das seit einigen Jahrhunderten florierende Londoner Instrumenten- und nachmalige Musikalien-Verlagshaus Boosey and Hawkes. Sie begründeten den „Covent Garden Theatre Trust“, eine Non-profit-making-Gesellschaft mit offiziellem Council-Jahreszuschuß. Statt bisher bestenfalls durch drei Monate *season* wurde nunmehr mindest neun Monate hindurch gespielt. England hatte sein erstes (und immer noch einziges) musikdramatisches Jahrestheater, hatte endlich den repräsentativen Ort eigener und kontinentaler Operndarstellung gefunden. Definitiv, wie es scheint. Denn bereits der erste Fünfjahrespachtplan hat die Tragbarkeit des Unternehmens eindeutig vorerzert. Nahezu 90% der 2100 Covent-Garden-Plätze sind seither Abend um Abend verkauft. Englands Opernhunger hatte und hat einige hundert Jahre gesamteuropäischer Operngeschichte aufzuholen.

Selbstsichere Zeichen der Zeit standen freilich in London auch vordem bereits auf Erneuerung des Musik- wie des Tanztheaters. Der Covent Garden Trust zog das inzwischen weltweit spürbare Fazit daraus. Die *Sadler's Wells Opera* im Norden der Stadt arbeitete seit 1931 unverdrossen auf Spiel- und Volksoper hin: von Atwood bis herauf immerhin zu Janáček (bei unentwegt volkstümlichen Preisen). Neben „Ballet Workshops“ taten sich Opernstudios und Collegbühnen auf und zusammen. Sie kamen, sie gingen. Was sie suchten, sammelte sich, sichtbar oder nicht, in Richtung auf national-englische Oper an. Selbst der Seltenheitsfall John Christie, der seit 1934 das stille *Glyndebourne* (eine Autostunde südostwärts London in der Grafschaft Sussex gelegen) sommers zu einem wahren Mozart-Mekka machte (unter Carl Ebert und Fritz Busch, den Opernemigranten aus Berlin und Dresden), lag gleichsam in Opern-Ariels Lüften. Seinen Verwaltungsdirektor Bing, den heutigen Boss der „Met“, reizte der Erfolg mit zum späteren *Edinburg*-Festspielplan. Und Beecham ermutigte er zu internationalen Opernfestwochen. London hörte und sah (Oper zu „sehen“, war jetzt das geradezu revolutionär Neue dabei): Hamburg neben Mailand, München neben London selber. Die Diskussionen um Werk und Wiedergabe von Bergs „Wozzeck“ oder Hindemiths „Mathis“ oder Strauss' „Rosenkavalier“, um nur an drei deutsche Opernwerke aus dem 20. Jahrhundert zu erinnern, füllten lange Spalten der seriösen wie der Boulevard-Presse. Kritik gegen Kritik, die *publicity* der Oper schien nicht zu überbieten<sup>3</sup>.

Derweil war *Benjamin Britten* auf den Plan getreten. Der 7. Juni 1945, der Tag der Uraufführung seines „*Peter Grimes*“ zur Wiedereröffnung des Sadler's Wells Theatre, steht mit Goldlettern in das Geschichtsbuch der Englischen Oper eingeschrieben. Einmütig feierte man den kürzlich aus den USA Zurückgekehrten als Orpheus Britannicus, als die stärkste musikdramatische Potenz seit Purcell<sup>4</sup>. Mehr als 250 Jahre waren seit der „Dido“ des spätelisabethanischen frühverstorbenen Henricus Laureatus der englischen Musik verstrichen. Seine, Brittens Seemanns- und Volksoper nach Grabbes Epos wurde das, was Rußland etwa „Boris Godunow“, Deutschland „Der Freischütz“, Frankreich „Carmen“, Italien „Otello“ bedeutet. Die Natur, die Seele des Volkes, sah sich widergespiegelt darin, eingefangen und überhöht zugleich. Gerade auch der außerenglische Beifall für den genialischen Erstlingswurf bezeugt dies. Doch die Erfolgsoper, dem Tausend-Dollar-Fonds der amerikanischen Kussewitzky-Stiftung zu danken, genügte dem 32jährigen Benjamin Britten nicht. Sein Ehrgeiz ging über die nachromantische Naturmagie monomaner Choropern hinaus, auch wenn er dem Typ der Großen Oper für Covent Garden zweimal noch Tribut zollen sollte: 1951 mit der anderen Seemannsoper „*Billy Budd*“ nach Melvilles Roman, 1953 mit der Staatsoper „*Gloriana*“ auf Elisabeth I. zur

<sup>3</sup> Vgl. Charles Stuart und Winton Dean über Musik- und Opernkritik in dem „Englandheft“ der unter Ziffer 1 zitierten Schriftenreihe.

<sup>4</sup> Siehe auch meinen Beitrag „Britten Britannicus“ in *Musica* 1954, 12.



Inthronisation Elisabeth II. Beide Opern sind so sehr englisch, daß sie die Fahrt über die Insel hinaus kaum überstehen. „Gloriana“ dürfte *The Queen's Coronation* aufgeopfert bleiben. Von Covent Garden zog sich Britten nach dem frostig aufgenommenen Krönungsbeitrag bislang zurück.

Desto inniger ist und währt Brittens Bündnis mit der Kammeroper. Die wichtigsten, wesentlichsten sind unter bislang sechs Gattungsbelegen die erste und die letzte: „*The Rape of Lucretia*“, Glyndebourne 1946, nach André Aubey's Haut-goût-drame „*Viol de Lucretie*“, sowie „*The Turn of the Screw*“, Venedig 1954, nach Henry James' tiefenpsychologischer Kinder-novelle „Die sündigen Engel“. Jene ging in drei Jahren über mehr als 60 Bühnen, ein Welt-erfolg; für diese erhielt die Uraufführungstruppe das alleinige Aufführungsrecht auf drei Jahre zugesprochen, nicht zuletzt auch aus Gründen der Übersetzungsschwierigkeit (die im Deutschen inzwischen gelöst ist durch die 1957 von dem Grafen von Hessen für die Darmstädter Erstauf-führung besorgte Übertragung), aber auch aus Gründen des Darstellungsstandards. „Opern-stolz“ nun also der jungen englischen gegenüber der traditionsreichen kontinentalen Oper, ihrer Aufführungspraxis, ihrem Routinebetrieb?

Durchaus, und mit Recht. Von unten und von innen eine rein englische Oper zu gewinnen, wurde Weihnachten 1945 die English Opera Group gegründet. Ihr Stamm: die Haupthelfer an „Peter Grimes“, also Peter Pears, Joan Cross u. a. m. aus dem Solistenensemble, Eric Crozier und John Piper als Regisseur und Bühnenbildner, Britten selber als Hauskomponist. Das Haus stellte Millionen-Mr. Christie in Glyndebourne. Auch für das 1947 rasch folgende Mayking-Musical „*Albert Herring*“ um Maupassants angelsächsisch entschärfte Novelle „*Le Rosier de Mme. Husson*“. Das Ensemble überschreitet weder für Lukretia noch für die Sündenengel acht Sänger, bei kammerkonzertant besetztem Orchester (Bläser- und Streicherquintett plus Schlagwerk und Harfe). Damit läßt sich leichter durch England reisen, erfolgreich auch flugreisen: in die Schweiz, nach Italien, Frankreich, zum Holland Festival, schließlich zu den deutschen Opernfestspielen nach Wiesbaden, Schwetzingen, München.

Jenen naturhaft englischen Opernstil sich vom background her zurückzuerobern, griff Britten für seine Operngruppe zwischenzeitlich zudem auf altenglische Muster- und Meisterwerke zu-rück: 1948 bot er den Studenten von Cambridge seine neuinstrumentierte Fassung von Gay-Pepusch „*Beggars Opera*“, 1951 den Gästen seines Privat-Festivals in der Jubilee-Hall seines Wahlwohnsitzes Aldeburgh das ingeniose Mädchenpensionats-Operchen „*Dido and Aeneas*“ von Purcell. Zum Entsetzen der Musikphilologen, zum Jubel jedoch der jung Geliebten und der Jugend. Ihnen gehört — vor der jüngsten Oper um „*Noahs Flood*“ (Juli 1958) — ins-besondere auch Brittens Kinderoper „*The little sweep*“ mit der vorweggeschickten kleinen Opernkunde „*Let's make an opera!*“ (1949). Ein später, fröhlicher Feldzug, das Opern-publikum von morgen durch „Mitmachen“ zu gewinnen.

Auch ein Weg, legitim zum Opernerleben zu gelangen. Zu einem Opernerleben, in dem Musik und Sprache klangmagisch und sinnlogisch zusammengeschlossen erscheinen zu jener höheren Formeinheit, die Größe und Grenze aller National-Oper ausmacht. Das ist Britten gegenüber im Ausland kaum noch erkannt oder gewürdigt worden. Sicher hat er auch Nerv für pointieren-des Instrumentalkolorit, für flirrenden Stimmungsreiz, für psychopathische Grenzfälle, sogar aber auch für humorige Kontrapunkte. Daß er deshalb in „auftrumpfender Dürftigkeit“ (Adorno) das Opfer seiner eigenen Labilität geworden sei, behauptet in Deutschland in-zwischen die sogenannte Avantgarde nicht einmal mehr, nachdem Britten nämlich mit den Zwölftonstrukturen seiner parapsychologischen Sündenengel sich von den Seitensprüngen seines unorthodoxen Weges selber entschönt habe. „Entschönt“: bei Brittens Opernheiligen Purcell, Mozart, Verdi, Alban Berg!

Indes, Meinungen hin und Meinungen her, hierzulande war man auf einen späten, ach so divergenten „Opernfrühling 1957“ so stolz: von Klebe-Schillers „Räubern“ in Düsseldorf über Egk-Gogols „Revisor“ in Schwetzingen und Fortner-Lorcas „Bluthochzeit“ in Köln bis zu Hindemith-Hindemiths „Harmonie der Welt“ in München. Darf England da nicht stolz sein auf ebensoviele Uraufführungen im Londoner Opernwinter 1954/55 schon: von Michael Tippetts „*Midsummer Mariage*“ und William Waltons „*Troilus and Cressida*“ über Lennox Berkeleys „*Nelson*“ bis zu Benjamin Brittens „*The turn of the Screw*“. Auch wenn keines dieser spezifisch englischen Werke je „Exportoper“ werden würde: Oper in England, welche Wandlungen, welche Wiedergeburten!

BRIAN DUNN

## DAS MUSIKLEBEN IN GROSSBRITANNIEN

Es ist natürlich, daß die Struktur, des musikalischen Lebens in einem jeden Land zu einem großen Teil abhängig ist von den formgebenden Einflüssen der sich über Jahrzehnte oder sogar über Jahrhunderte erstreckenden sozialen Geschichte eines Landes. Die Absicht dieses kurzen Aufsatzes ist es, einige Aspekte des heutigen allgemeinen Musiklebens in Großbritannien so darzulegen, wie es wahrscheinlich ein ausländischer Besucher sehen wird.

London ist aus größtenteils historischen und wirtschaftlichen Gründen das Zentrum des Musiklebens in Großbritannien, und in der Tat werden nur wenige bestreiten, daß London das Musikzentrum der zivilisierten Welt ist, zu dem die größten Künstler der Gegenwart sich von Zeit zu Zeit hingezogen fühlen. Es gibt nur wenige Tage, an denen nicht mindestens zwei oder drei Konzerte von Symphonie-Orchestern mit internationalem Ruf in der großartigen *Royal Festival Hall* und an anderen Orten gegeben werden und an denen nicht zwei oder mehr Opern oder Ballette aufgeführt werden sowie unzählbare sonstige Konzerte, Kammerkonzerte und Veranstaltungen, bei denen nicht irgendeine Form musikalischer Betätigung stattfindet. Obwohl die Spielzeit traditionsgemäß in der Zeit von Mitte September bis ungefähr Ende Mai liegt, hat sich in den letzten Jahren eine immer weiterreichende musikalische Tätigkeit entwickelt, die nahezu die gesamten zwölf Monate ausfüllt. Die berühmten *Promenadenkonzerte*, deren Begründer der verstorbene *Sir Henry Wood* war, finden auch tatsächlich in den acht Wochen von Juli bis September statt. Hieraus und aus der Tatsache, daß Großbritannien ein verhältnismäßig kleines Land ist, in dem man schnell und bequem zu allen Teilen des Landes reisen kann, ergibt es sich, daß die Mehrzahl der Berufsmusiker und Sänger in London oder in der Nähe Londons wohnen, wo es genügend Arbeit für sie gibt. Hiermit soll jedoch nicht gesagt werden, daß es in den Provinzen nicht eine Vielzahl erstklassiger Musikveranstaltungen gibt. Einen Ehrenplatz muß man dabei dem berühmten *Hallé Orchester* in Manchester (Dirigent: *Sir John Barbirolli*) einräumen. Das Orchester feiert in diesem Jahr gerade den Geburtstag Hallés. Neben diesem Orchester geben das *Scottish National Orchestra*, das *Royal Liverpool Philharmonic Orchestra*, das *City of Birmingham Symphony Orchestra*, das *Bournemouth Symphony Orchestra* und andere regelmäßig mehrmals in der Woche Konzerte in ihren jeweiligen Zentren. Alle diese Orchester begeben sich des öfteren auf Konzertreisen, wie das natürlich auch die in London beheimateten Orchester — das *Royal Philharmonic Orchestra*, das *Philharmonia Orchestra*, das *London Philharmonic Orchestra* und das *Londoner Symphony Orchestra* sowie einige Kammerorchester wie z. B. die *Philomusica of London* (das frühere *Boyd Neel Orchester*) und die *London Mozart Players*, die sich eines internationalen Rufes erfreuen, zu tun pflegen. Außerdem bestehen noch weitere Orchester verschiedenster Größe, angefangen beim *BBC Symphony*





Das Londoner Philharmonische Orchester Foto: British Features

*Orchestra*, das von der Britischen Rundfunkgesellschaft in den verschiedenen Sendezentren Manchester, Glasgow, Birmingham u. a. musiziert, ferner Orchester, die regelmäßig öffentliche Konzerte zusätzlich zu ihrer Studioarbeit geben. So wie es in anderen Ländern Europas der Fall ist, so haben auch in Großbritannien Qualität und umfassende Auswahl von Musik, welche die BBC während des letzten Jahrzehnts gesendet hat, unermesslich verbessernd auf das musikalische Wissen und den Geschmack der Bevölkerung in ihrer Gesamtheit eingewirkt.

Es ist wahrscheinlich, daß ein ausländischer Besucher neben seinen Studien der sehr abwechslungsreichen musikalischen Ereignisse in London auch zu einem oder mehreren der vielen *Festspiele* hingezogen wird, die in den Provinzzentren stattfinden. Dies mag besonders während der Sommermonate, der Hochsaison für Ferienreisende und Touristen, der Fall sein. Die Festspiele reichen von den *Internationalen Edinburger Musik- und Bühnenfestspielen* (August bis September), zu denen die gefeiertsten Orchester, Ensembles und Künstler der Welt kommen, bis zu den kleinen spezialisierten Festspielen, die einige Tage dauern, wie beispielsweise das in *Ingestre*, dem Landsitz des Grafen von Shrewsbury, welches sich auf kleine Opern spezialisiert, oder das in *Haslemere* in Surrey, der Heimat der bekannten Dolmetsch-Familie, die authentische Aufführung von Musik aus früherer Zeit auf Instrumenten, die zu jener Zeit gespielt wurden, veranstaltet. Die Festivals und Sommerkurse finden gewöhnlich an einem reizvollen Ort statt, wie z. B. *Bath*, *Aldeburgh* (Geburtsort von Benjamin Britten), *Malvern* (früherer Wohnsitz von Elgar), *King's Lynn* u. a. Für den ernsthaften Musiker ist wahrscheinlich die Anfang Juli in *Cheltenham* stattfindende Festspielwoche die interessanteste. Sie ist hauptsächlich den Aufführungen zeitgenössischer britischer Werke der Orchester- und Kammermusik gewidmet.

Seit der Wiedergeburt der britischen Musik, ungefähr um das Jahr 1880, erscheint eine Reihe talentierter Komponisten, wie es die Namen von *Sir Edward Elgar*, *Delius*, *Vaughan Williams*,

Ireland, Bax, Sir Arthur Bliss (Musikmeister der *Queen's Music*), Sir William Walton, Edmund Rubbra, Benjamin Britten und vieler anderer bekunden. Die Programme der letzten Jahre für das Festspiel in Cheltenham für zeitgenössische britische Musik enthielten des öfteren neue Werke vieler anderer Komponisten, wie z. B. von Tippett, Rawsthorne, Wordsworth, Searle und Fricker. Proben, Aufführungen und öffentliche Diskussionen, welche von der Gesellschaft zur Förderung neuer Musik veranstaltet werden, bieten Gelegenheiten, Erstlingswerke und vielleicht Versuche der allerjüngsten Komponistengeneration zu hören.

Was in Cheltenham seit 1945 durch die Darbietung von Erstaufführungen wichtiger Instrumentalwerke zeitgenössischer britischer Komponisten erreicht wurde, entspricht für Chorwerke dem seit langem bestehenden *Three Choirs Festival*. Diese Festspiele wurden vor ungefähr 250 Jahren begründet und werden alljährlich zu Beginn des Monats September unter Mitwirkung eines großen Festspielchors und von Symphonieorchestern in den Kathedralen von Gloucester, Worcester und Hereford durchgeführt. An dieser Wiege der Chor- und sakralen Musik hat sich im Laufe vieler Jahre eine starke Tradition entwickelt, und man kann hier maßgebende Aufführungen der Oratorien von Elgar, Vaughan Williams und anderen neben älteren Meisterwerken und Erstaufführungen wertvoller neuerer Beiträge zum Chorrepertoire hören.

Die Hüter der mächtigen *Chortradition*, in der Großbritannien führend ist, sind in der Hauptsache die ständigen Chorvereine und hier wiederum besonders die *Royal Choral Society* (Leiter: Sir Malcolm Sargent), der *London Philharmonic Choir*, der *Bach Choir*, und vor allen Dingen aber auch, wie einmütig zugegeben wird, die starken Chöre aus dem Industriegebiet in Nordengland in Huddersfield, Bradford, Leeds u. a. Im Zusammenhang damit müssen die gleichfalls hervorragenden Chorvereinigungen von Liverpool, Birmingham und den Potteries (das Gebiet der Steingutindustrie) sowie eine Form des Chorgesanges erwähnt werden, welche in den walisischen Tälern heimisch ist. Eine jährliche Kirchaufführung von Händels „Messias“ ist nahezu zu einem Ritus in den meisten Gegenden des Landes geworden, obgleich das sonstige zur Auswahl stehende Repertoire gleichfalls groß ist. Es mag in diesem Zusammenhang den Leser interessieren, daß die berühmte Chorvereinigung von Huddersfield vor kurzem Brüssel und Wien besuchte, um dort neben anderen Werken das hervorragende und außerordentlich schwierige Oratorium „Das Fest des Belsazer“ von Sir William Walton und den „Traum des Gerontius“ von Elgar aufzuführen.

Die vielen kleinen Chöre, seien es Frauen-, Männer- oder gemischte Chöre, konkurrieren sehr gerne miteinander, und dieses kommt in den zahlreichen Amateur-Festspielen oder Wettbewerben zum Ausdruck, bei denen Fachleute als Schiedsrichter fungieren. Das Niveau der Chöre in chortechnischer Hinsicht und die auf den Festspielen zutage tretende Begeisterung versetzt jeden Zeugen dieser Veranstaltungen in Staunen. Britischen Chören dieses Typs bietet sich auf dem internationalen Musikfest in Llangollen (Mitte Juli), dem *Llangollen International Eisteddfod*, eine Gelegenheit, ausländische Chöre in Großbritannien zu begrüßen und mit ihnen in den Wettstreit zu treten.

Selbstverständlich sind, mit Ausnahme einiger kleiner Chöre von Berufssängern, die von der BBC beschäftigt werden und mit Ausnahme der Chöre der königlichen Oper und von Sadler's Wells, die Mitglieder dieser Vereinigungen in Großbritannien nur Liebhaber, obwohl nahezu in jedem Fall die größeren dieser Chorvereinigungen ihre Bildung und Leitung in die Hände bekannter und hervorragender Dirigenten gelegt haben. Gleichzeitig gibt es eine beträchtliche Anzahl ausgezeichnete Orchestergruppen von Musikfreunden, die gleichfalls ein sehr hohes Niveau erreichen. Diese Vereinigungen findet man in der Regel in den Vororten und den Randgebieten größerer Städte, da hier stets Angehörige der gehobenen Berufe wohnen, deren



Familienmitglieder aktive Mitwirkende bei Kammerkonzerten sind, die abwechselnd innerhalb der einzelnen Familien stattfinden. Außer einer Vorliebe für Instrumentalmusik weisen die Söhne und Töchter dieser Familien des öfteren auch reiche praktische Kenntnisse und ein eifriges Interesse nach, das dem Madrigalgesang aus der Zeit Elisabeths I. und anderer früher Musik, etwa Werken von Weelkes, Gibbons, Morley, Wilbye dient. Ein vor kurzem herausgegebener inoffizieller Überblick über die Laienmusik in Großbritannien hat ergeben, daß ungefähr 600 kleinere und größere Chorvereine, 150 Orchestervereinigungen und ungefähr 200 Musikklubs bestehen. Bei diesen verpflichten die Klubmitglieder Berufskünstler für Aufführungen von Kammermusik.

Was Besuchern aus Deutschland und Italien besonders auffällt, ist die Tatsache, daß in den Provinzen Großbritanniens keine feststehenden Opern existieren. In London gibt es zwei wichtige Opernhäuser: die *Königliche Oper* im Covent Garden, welche gleichzeitig das *Königliche Ballett* beheimatet, und das *Sadler's Wells Theater*. In der *Königlichen Oper* sind die Aufführungen stets von höchster internationaler Qualität, und tatsächlich haben auch in der letzten Zeit hervorragende ausländische Dirigenten das Orchester der *Königlichen Oper* als das beste Opernorchester der Gegenwart in der Welt bezeichnet. Das *Sadler's Wells Theater* ist in einem kleinen Haus untergebracht, wo die Aufführungen in einem bescheidenen Rahmen stattfinden. Hier hat sich seit den dreißiger Jahren eine starke nationale Tradition dadurch entwickelt, daß britische Künstler die Werke in englischer Sprache singen. Demgegenüber werden Opernaufführungen im Covent Garden oft in der Originalsprache gebracht. Zu den Inszenierungen der letzten Zeit gehören hier „*Elektra*“, „*Die Karmeliterinnen*“ (Poulenc), „*Der Ring*“, „*Die Trojaner*“ (Berlioz), „*Don Carlos*“, wogegen *Sadler's Wells* „*Die Zauberflöte*“, „*Tosca*“ und „*Die lustige Witwe*“ brachte.

Daneben gibt es in Großbritannien noch einige andere wichtige Operngesellschaften: *Glyndebourne*, *Carl Rosa*, die *Welsh National Opera Company* und die *English Opera Group*. Sie alle sind in einem gewissen Umfang für eine gewisse Zeit in jedem Jahr tätig. Carl und Peter



Sir Thomas Beecham und das Königlich Philharmonische Orchester Foto: BBC

Ebert inszenieren in Glyndebourne, dem Landsitz des großen Kunstmäzenen *John Christie*, ein glänzendes Repertoire mit dem Königlich Philharmonischen Orchester (Gründer *Sir Thomas Beecham*) und mit Künstlern von internationalem Rang. Die Walisische National-Opern-Kompanie hat kurze Spielzeiten in Cardiff und Swansea. Sie konzentriert sich in der Hauptsache auf ein Repertoire, welches eine Möglichkeit bietet, die außerordentlichen gesanglichen Talente der Waliser Liebhaberchöre herauszustellen. Beispiele für derartige Aufführungen sind „*Nabucco*“, „*Mephistofele*“ und „*Die Lombarden*“. Die Londoner English Opera Group führt im Ausland und auf Festivals die kleineren zeitgenössischen Opern Benjamin Brittens auf, wie „*Let's make an Opera*“, „*The Turn of the Screw*“, „*Savitri*“ von Holst und alte englische Opern wie Purcells „*Dido und Aeneas*“ oder „*Die Bettleroper*“.

Die Arbeit der *Carl Rosa Opera Company*, welche für Gastspiele innerhalb Großbritanniens vor 83 Jahren ins Leben gerufen wurde, bedeutet eine Erleichterung für die wirtschaftlichen und praktischen Schwierigkeiten, die mit Opernaufführungen in der Provinz verbunden sind. Man besucht die Hauptstädte der Provinzen in wöchentlichen Gastspielen während des größten Teiles des Jahres. Die Hauptschwierigkeit, die sich bemerkbar macht, ist das Fehlen wirklicher Opernhäuser in diesen Gegenden, und parallel damit macht sich der Mangel an neuen Konzerthallen in vielen Zentren der Provinz bemerkbar. Erwähnenswerte Ausnahmen bilden hierbei die schönen Konzerthallen in *Bristol* und *Liverpool*. Ein Überblick über die britische Oper würde jedoch unvollständig sein, wenn nicht in diesem Zusammenhang die *D'Oyly Carte Company* erwähnt würde, die überall im Land Aufführungen in ständig ausverkauften Häusern durchführt und nur die leichteren Opern von Gilbert und Sullivan bringt.

Obwohl das Fehlen einer historischen Überlieferung im Bereich der Oper in Großbritannien auf die blühende Entwicklung des poetischen Dramas seit Shakespeares Zeiten zurückzuführen sein mag, werden jetzt trotz der augenblicklichen wirtschaftlichen Krise und der stark begrenzten Zuschüsse, welche die Oper und die Orchester vom Staat und den örtlichen Behörden erhalten, nunmehr ernsthafte Anstrengungen auf diesem Gebiet gemacht. Der Name Benjamin Britten allein wird genügen, um zu zeigen, daß es hier nicht an Unternehmungsgeist fehlt. So hat z. B. das Britische Ballett sich eine Position von weltweiter Bedeutung geschaffen, trotz der Tatsache, daß seine Geschichte kaum weiter als 25 Jahre zurückreicht.

Ein so kurzer Überblick wie dieser kann nicht mehr als die knappste Darlegung des musikalischen Lebens in England sein. Man muß sich hierbei auch mit einem Hinweis beschränken, der nur ganz kurz so verschiedenartige Dinge wie Stipendien, Musikverlage, Kirchenmusik und Orgeln, Privatunterricht, Unterhaltungsmusik, Blas- und Militärkapellen, die Grammophonindustrie, die Musikergewerkschaften, volkstümlicher Jazz und die Einflüsse des Volkliedes und des Fernsehens berührt. Ständig hinzukommende neue Möglichkeiten, dargeboten durch Staat, private Erziehung sowie durch Rundfunk, sind vorhanden, um das allgemeine Interesse und den Geschmack, soweit es die Musik anbelangt, zu fördern. Die Ausbildung für Berufsmusiker an der *Royal Academy of Music* am *Royal College of Music* und anderen ähnlichen Instituten darf als hervorragend bezeichnet werden. Viele gute Arbeit ist während der letzten Jahre auch durch die Konzerte für Kinder geleistet worden, die von *Sir Robert Mayer* und anderen gefördert werden. Und alle, welche in England und im Ausland das *National Youth Orchestra* gehört haben, werden von der technischen Brillanz und Reife des Spiels der jungen Mitglieder dieses Orchesters in Staunen versetzt. Britische Orchesterspieler sind aus gutem Grund bekannt wegen ihrer ausgesprochenen Begabung, vom Blatt spielen zu können. Demgegenüber sind jedoch alle, welche der britischen Musik eine gute Weiterentwicklung wünschen, besorgt über den Mangel an Gelegenheiten, der für junge Dirigenten und Sänger zum großen Teil dadurch besteht, daß es in den Provinzen völlig an Opernhäusern fehlt.



Staatszuschüsse, die vom *Arts Council* und anderen Körperschaften gegeben werden, sind eine Neuerscheinung der letzten Jahre. Gleichzeitig werden ernsthafte Anstrengungen gemacht, um das Interesse für die öffentliche Förderung der Kunst zu entwickeln und zu vergrößern.

Viele ausländische Besucher haben ihr Erstaunen darüber ausgedrückt, daß das Musikleben in Großbritannien auf einem so verhältnismäßig gut organisierten Fundament ruht. Die *National Federation of Music Societies* zählt z. B. alle vorerwähnten Liebhaber-Gesellschaften zu ihren Mitgliedern, und nur wenige Grafschaften und größere Städte verfügen über einen Berufsberater in Fragen der Musik. Allen Lesern, die den Wunsch haben, sich über die Musik und das Musikleben in Großbritannien zu informieren, möchte ich empfehlen, sich zuerst einmal an den Kulturattaché in ihrem Land zu wenden und dann, falls sie in London sind, die Musikabteilung des *Arts Council of Great Britain* und die Musikabteilung des *British Council* aufzusuchen. Die Mitarbeiter beider Organisationen sind stets gern bereit, den ausländischen Interessierten mit britischen Experten jeden Interessengebietes in Kontakt zu bringen.

JAMES SEDDON

## BEIM KLANGE DES DUDELSACKS

*Das schottische Nationalinstrument und seine Melodien*

„Bestenfalls eine barbarische Musik“, so schrieb ein berühmter englischer Chronist des 17. Jahrhunderts über die Klänge des Dudelsacks, und alle echten Schotten müssen darüber empört gewesen sein. Für sie gibt es nichts Schöneres, als einem Dudelsackpfeifer zu lauschen, und ihre Begeisterung steckt sogar viele Ausländer an, die das Instrument „drüben“ zu hören bekommen.

Der *Dudelsack*, auch *Sackpfeife* genannt, gehört zu den ältesten Musikinstrumenten, die wir kennen: er ist so alt, daß sich über seinen Ursprung nichts Genaues feststellen läßt. Wir wissen, daß er schon im alten Babylon bekannt war und daß Kaiser Nero gern auf ihm blies. In verschiedenen Abarten ist er auch in Frankreich und Italien, Spanien und Griechenland sowie in Persien und Rußland — und natürlich auch außerhalb Schottlands auf den Britischen Inseln anzutreffen; aber mit Schottland, wo er seit altersher leidenschaftlich gern gespielt und gehört wird und auf eine reiche Tradition zurückblicken kann, ist er ganz besonders eng verbunden.

In seiner modernen Gestalt besteht der Dudelsack der schottischen Hochländer, im Englischen „*bagpipe*“ genannt, aus einem meist schafledernen Windsack, an dem das Mundrohr und vier Pfeifen befestigt sind: eine *Melodiepfeife* sowie zwei *Tenorpfeifen* und eine *Baßpfeife*; die letzten drei nennt man auch „*Stimmer*“, „*Brummer*“ oder „*Bordunen*“. Mit Hilfe des Mundrohrs wird der Windsack mit Luft gefüllt. Die Melodie- oder Spielpfeife ist eine kurze Schalmepfeife mit acht Griffelöchern, deren meist diatonischer Tonumfang vom *g'* bis zum *a''* reicht. Aber unter Verwendung geschickt eingestreuter Triller, Vor- und Nachschläge, die „*warblers*“ heißen, gelingt es dem Dudelsackpfeifer trotz des begrenzten Umfangs seiner Melodietöne, aus seinem Instrument eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Klängen „herauszuholen“. Diese Fülle von Verzierungen mischt sich mit den klagenden Tönen der Tenor- und Baßpfeifen zu dem „*skirl*“ des Dudelsacks, dem eigentümlichen und unverkennbaren Klang dieses alten Volksinstruments.

Der weitaus größte Teil der schottischen Dudelsackmusik stammt aus der Zeit nach dem 16. Jahrhundert. Bereits vorher zogen „*die Pfeifer*“ durchs Land“, aber sie beschränkten sich auf



Schottischer Dudelsackpfeifer Foto: Pictorial-Press

eigene Improvisationen und eigene Variationen über alte Volkslieder. Erst als sich die Schotten den Dudelsack zum „Nationalinstrument“ erkoren hatten, entstanden die typischen Dudelsackstücke: die zahlreichen „Strathspeys“, „Reels“ und „Pibrochs“, die auch heute noch auf dem Repertoire aller schottischen Dudelsackpfeifer stehen.

Die „Strathspeys“ und die „Reels“ sind kleine Tanzstücke. Während jene in einem langsamen Viervierteltakt erklingen, dessen typische, unter dem Namen „Scotch snap“ bekannte Synkopen (einem unbetonten Achtel folgt jeweils ein betontes punktiertes Viertel) zuerst im „Strath of the Spey“ („Tal des Spey“) gespielt wurden, sind die ebenfalls im Viervierteltakt geschriebenen „Reels“ („Roller“) nicht synkoptiert und haben ein etwas lebhafteres Zeitmaß.

Die „Pibrochs“ (anglisierte Form des gälischen Wortes „piobaireachd“ = „Pfeifenmelodie“) dagegen sind keine Tanzstücke, sondern die „klassische“ Musik der irisch-schottischen Kelten:

der Gälén. Sie haben rhapsodischen Charakter, schildern freudige oder schmerzliche Ereignisse, siegreiche Kämpfe oder Niederlagen und sind stets Variationen über ein festes Thema („Urlar“).

Viele dieser eigens für den Dudelsack geschriebenen Kompositionen verdanken wir den MacCrimmons, einer berühmten schottischen „Pfeiferfamilie“, die in Dunvegan sogar eine Musikschule für junge Dudelsackpfeifer besaß. Die technischen Schwierigkeiten, welche die Eleven zu überwinden hatten, ehe sie sich als perfekte Pfeifer betrachten konnten, illustriert die recht entmutigende Faustregel dieser traditionsbewußten Familie: *„Sieben Generationen in der Familie und dann sieben Jahre studieren!“*

Damals hielt sich jeder schottische Clan seinen eigenen Pfeifer, zu dessen Dienstobliegenheiten vor allem die Morgenständchen, das Aufspielen zum Tanz für die begeisterten Reel- und Strathspeytänzer sowie das Spiel besonderer Stücke bei der Geburt des Erben oder beim Tod des Clan-Oberhaupts gehörten. Der „Clan-Pfeifer“ war sich der Würde seines Amtes stolz bewußt, und ein im Dienst ergrauter Pfeifer, dem man eines Tages zu verstehen gegeben hatte, er möge, wenn er nicht gerade übe, andere Arbeiten auf dem Gutshof verrichten, erklärte störrisch: *„Ein armseliger Hof, auf dem der Herr und der Pfeifer arbeiten müssen!“*

Bis in die dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts lernte der Pfeifer seine Melodien nach einer besonderen Notenschrift; heute jedoch wird die Dudelsackmusik auf dem normalen Linien-system mit Hilfe der üblichen Noten und Zeichen im Violin- bzw. Baßschlüssel notiert. Auf der



Schule für Dudelsackpfeifer im Edinburger Schloß ist das Spiel des Pibroch, der klassischen Musik aller schottischen Pfeifer, heute regelrechtes Lehrfach. Die „Piobaireachd Society“, eine Gesellschaft, die sich der Pflege dieser alten Musik widmet, hat in ihrem Archiv über tausend Pibrochs gesammelt. Ihr stilistisch einwandfreies Spiel stellt an den Ausführenden hohe technische Anforderungen; aber selbstverständlich bilden die alten schottischen Volkslieder und -tänze sowie die traditionellen Märsche der Militärkapellen den weitest aus größten Teil des immer wieder gespielten Repertoires.

Eine Reihe berühmter Regimenter der britischen Armee wie zum Beispiel die „Scots Guards“, die „Seaforth Highlanders“, die „Cameron Highlanders“, die „Gordon Highlanders“ und die „Black Watch“ haben ihre eigenen Dudelsackpfeifer und -kapellen. Ihr Repertoire setzt sich zu einem beträchtlichen Teil aus Stücken zusammen, die die „Pipe-Majors“, die „Pfeifermajore“ der betreffenden Kapellen, anlässlich eines besonderen militärischen oder nationalen Ereignisses selbst komponiert haben. Pipe-Major William Ross von den „Scots Guards“ zum Beispiel hat einen zündenden Marsch — „The Coronation of Queen Elizabeth“ — komponiert, den er der Königin gewidmet hat. Jedes Regiment besitzt sein eigenes Repertoire von Märschen, Reels, Strathspeys und Zapfenstreichen. In früheren Zeiten waren die Regimenter bei der Auswahl ihrer Stücke sehr wählerisch und wachten eifersüchtig darüber, daß sich keine andere Regimentskapelle „ihrer“ Repertoirestücke bemächtigte. Die berühmte Dudelsackmelodie „Lodhiaber No More“ zum Beispiel wurde als Zapfenstreich bei den „Royal Scots“ gespielt und von keinem anderen Regiment benutzt — ausgenommen bei Begräbnissen! Einige Stücke waren sogar verboten. Die „Cameron“ würden ihren Pfeifern auch heute noch niemals gestatten, das Stück „The Campbells are Coming“ zu spielen, während die „Seaforths“, wie nicht anders zu erwarten, „The March of the Cameron Men“ auf ihre Verbotsliste gesetzt haben.

Zweifelloos ist der Spätsommer die günstigste Zeit für alle Freunde der Dudelsackmusik, denn dann finden die meisten großen schottischen Hochlandtreffen und Volksfeste statt — in Inverness und Portree, in Oban und Aboyne, in Braemar und vielen anderen Orten. Hier kann man neben den immer wieder gespielten Reels, Märschen und Strathspeys auch die alten und berühmten Pibrochs hören wie zum Beispiel „Lament for the Children“ und „The Kiss of the King's Hand“. Im Frühling zieht das alljährliche Preisspiel der „Piping Society of London“, auf dem viele der besten Dudelsackpfeifer aus ganz Großbritannien ihr erstaunliches Können



Dudelsackpfeifer der „Black Watch“, einem schottischen Hochländer-Regiment vor dem Schloß Glamis in Ostschottland  
Foto: British Features

zeigen, zahlreiche Zuhörer aus Stadt und Land in seinen Bann. Aber natürlich kann man die Dudelsackpfeifer auch häufig bei anderen, weniger formellen Anlässen sowie bei Militärparaden und Platzkonzerten hören.

Heute erklingen die schottischen Reels und Strathspeys nicht nur in ihrer alten Heimat, sondern häufig auch in anderen Commonwealthländern wie *Australien, Kanada, Indien und Neuseeland* — ja, sogar in den *Vereinigten Staaten*. Daher ist in den letzten Jahren die Nachfrage in vielen Ländern der Welt nach schottischen Dudelsäcken ständig gestiegen. Vielleicht aber hat auch das lebhafteste Interesse, das die königliche Familie der Dudelsackmusik entgegenbringt, hierzu beigetragen; besonders König Georg V. hörte sie leidenschaftlich gern.

Einige der schönsten dieser Volksmusikinstrumente werden im Londoner Stadtteil *Camden Town* von einer Firma hergestellt, die bereits seit über fünfzig Jahren besteht und Dudelsäcke nach vielen Ländern exportiert. Der Bau dieses Instruments erfordert große Geschicklichkeit und reiche Erfahrung in der Auswahl und Bearbeitung des Rohmaterials. Die Tenor- und Baßpfeifen werden aus afrikanischem Schwarzholz oder aus Ebenholz gefertigt, das völlig fehlerfrei sein und etwa 15 Jahre lagern muß, ehe es geschnitzt und gebohrt werden kann. Aber auch die fertigen Melodiepfeifen und „Brummer“ werden noch eine weitere Reihe von Jahren gelagert und in gewissen Abständen immer wieder überprüft, ob sie sich auch nicht „verziehen“, denn die geringste Krümmung des Holzes würde unweigerlich den Klang des Instruments verderben. Ein erstklassiger, mit Elfenbeinverzierungen und Silberbeschlägen geschmückter Dudelsack kann 800 DM oder sogar noch mehr kosten, während ein Instrument mittlerer Qualität für 175 bis 250 DM käuflich ist. Aber obwohl jeder verantwortungsbewußte Lehrer immer wieder betont, daß auch für den begabten Dudelsackpfeifer der einzige Weg zur Meisterschaft ein sechs- bis siebenjähriges fleißiges Studium ist, können sich die Werkstätten, die sich auf den Bau dieses schönen alten Volksmusikinstrumentes spezialisiert haben, über einen Mangel an Käufern keineswegs beklagen. Ständig bringt ihnen der Postbote neue Aufträge aus allen Teilen der Welt.

ROLF GARDINER

## MUSIK IN ENGLISCHER LANDSCHAFT

Die englische Kultur ist ländlich, nicht städtisch. Dieser ausschlaggebende Unterschied zwischen der künstlerischen Entwicklung auf der Insel und auf dem Festland wird allzuwenig beachtet. Seit Jahrhunderten lebt die englische Gesellschaft, und nicht allein der Hochadel und die Ritterschaft, auf dem Lande. Die Sehnsucht jedes gebildeten Engländers, jedes in Ruhestand gerückten Kolonialbeamten und Offiziers, ist ein Häuschen mit Garten, nicht am Stadtrand, sondern am Rande des Dorfes.

König Jakob I. mahnte in seinem Hofgerichte (Star Chamber 1616) „Die Herren dürfen sich nicht in London aufhalten — abgesehen von den Hofkavalieren, Geschäftsleuten und Juristen, welche dorthin verpflichtet sind — jeder soll zu seinem Platz auf dem Lande zurückkehren. Denn wie sonst soll dem König gedient werden. Das Volk muß regiert und geschützt werden. „Das tue nur die Obrigkeit!“ Sonst verkümmert das Reich.“ Und er vergleicht jeden Lord, Ritter und Gentleman mit den Fischen: wie sie verschiedenartig leben, diese im Salzwasser, jene im Brachwasser, die in Flüssen, jene in Teichen, so soll jeder dort leben wo er hingehört. „Vor allem“, fügte seine Majestät hinzu, „zu Weihnachten, Ostern und zu den anderen Festzeiten des Jahres“.



Aus der englischen, ursprünglich sächsischen Landesverfassung entsprangen die englische Selbstverwaltung, die englische soziale Gesittung und die englische Kunst. Hier sind die Wurzeln des englischen freiheitlichen und selbständigen Charakters. Die Renaissance auf der Insel nahm ihren Weg nicht durch die bürgerlichen Städte, sondern durch die Landhäuser des dörflichen Adels. Die Herrensitze sind die Schatzkammern der englischen Kultur: Möbelstil, Malerei, Gartenkunst, Jagdsitten, Tanz, Poesie und Musik; alle hatten hier, nicht in der Stadt, ihren Nährboden. Der eigentliche Präger der englischen Renaissance-Dichtung, *Sir Philip Sidney* (1554–1610), übernahm das Patronat sowie die gestaltende Führung einer Dichterschule in dem Landhaus seiner Schwester (der Gräfin von Pembroke) zu Wilton bei Salisbury. Dort auf dem Lande trafen die Freunde zusammen, um die Formen der englischen Dichtung und der begleitenden Musik handwerklich auszuarbeiten. Dort entdeckte man das Genie von *Edmund Spenser* (1552–1599). Dorthin kam *Shakespeare* mit seiner Spielschar, um im Garten den „Sturm“ aufzuführen (1603).

Diese aristokratische Kunst, Musik und Dichtung, entwickelte sich teils aus der klassischen Scholastik, sowie aus Anregungen, die von italienischen und französischen Vorbildern ausgingen, teils aber aus der Volkskunst, aus der mündlichen Überlieferung, aus dem Gesang und Tanz des arbeitenden Landvolkes. Die gegenseitige Befruchtung zwischen ländlichem Brauch und gebildeter Erfindung fand in der englischen Geschichte immer wieder statt. *Shakespeare* lebte in einer Zeit, in der ganz England musizierte, tanzte und dichtete. Er gehörte einer wahrhaft musischen Volksgemeinschaft an und wuchs aus ihrem Boden. Nicht nur idyllische Herrensitze wie *Wilton* segneten die Musen, sondern auch volkstümliche Treffpunkte, wie *Dovers Hill* in den Cotswolds, wo eine Art olympische Spiele fast zweihundert Jahre lang stattfanden. Die elisabethanischen Dichter widmeten diesen Spielen besondere lyrische Strophen.

Der Reichtum Englands an Volksliedern, Volkstänzen und Volksbräuchen wurde im 18. und 19. Jahrhundert von Ausländern häufig verkannt: „*England, das Land ohne Musik!*“ Der bürgerliche Deutsche meinte vielleicht das Land ohne städtische Konzert- und Opernhäuser. *Thomas Hardy* (1840–1928) schildert in den unvergleichlichen Romanen seiner Heimat Wessex das rege musische Leben des Landvolkes: die Streicher- und Bläserkapellen in den Dorfkirchen, die herumziehenden Weihnachtsliedsinggruppen, die Tanzbegeisterung der Bauern. Aber erst gegen Ende des Jahrhunderts, als die Eisenbahn das selbstversorgende wirtschaftliche und soziale Leben des Landvolkes in Auflösung brachte, begannen Musiker wie *Cecil J. Sharp* (1859–1924) die Herrlichkeit und Vielfalt des englischen Volksliedes und des englischen Volkstanzes zu entdecken<sup>1</sup>. Von der Sammlertätigkeit kam man zu einer großen Besinnung: mit der Industrialisierung, mit dem Einzug der Vorstadt in die Landschaften welkte die Pflanze der englischen Musik. *Sharp* bemühte sich, das Erbe des englischen Landvolkes in publizierter Form und mit Hilfe einer fachlich geschulten Vereinigung (*The English Folk Dance and Song Society*) der übrigen Nation zuzuführen. Das gelang ihm insofern, als englisches Volkslied und englischer Volkstanz heute so weit verbreitet sind, daß sie neben Jazz und Schlager weitgehend bestehen können. Die moderne englische Musik zwischen 1905–1935 ist kaum zu denken ohne den Einfluß der englischen Volksliedweisen, vor allem bei *Vaughan Williams* (1872 geboren), *Gustav Holst* (1874–1934) und *Benjamin Britten* (1913 geboren).

Es war die Begegnung zwischen studentischen Gruppen aus Deutschland und England in den zwanziger Jahren, die den deutschen Kreisen die Fülle des englischen Musiklebens zu Bewußtsein brachte, vor allem auf dem Lande, in den kleinen Kathedralenstädten und in den landschaftlich eingebetteten Universitätsstädten von Oxford und Cambridge. Englische Tänzer

<sup>1</sup> Vgl. *Georg Götsch*: *Englisches Liederbuch*, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1953. Siehe auch *Alte Kontratänze*, herausgegeben von *Rolf Gardiner*, ebenda.

brachten zum erstenmal seit den fahrenden „Komödianten“, die bis in die ersten Jahre des Dreißigjährigen Krieges Deutschland bereisten, die Morris- und Kontratänze wieder zur Schau, und zwar auf Marktplätzen und auf Freilichtbühnen, von Holland bis Ostpreußen und von der Steiermark bis nach Estland. Deutsche Chorgruppen durchfuhren ganz England und sangen in ehrwürdigen alten Kathedralen und freundlichen Dorfkirchen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. In Frankfurt an der Oder gründete man das Musikheim als Tat deutsch-englischer Freundschaft unter der Schirmherrschaft *Carl Heinrich Beckers* (1876–1933) und unter der Leitung von *Georg Götsch* (1895–1956). Als Gegenstück baute der Verfasser auf *Springhead* in Dorsetshire den Pfeiler einer Brücke zwischen musischen Kreisen in Deutschland und England. Diese Brücke überstand den zweiten Weltkrieg, obwohl das Frankfurter Musikheim verlorenging. Vielleicht ist *Springhead* einzigartig als Mittelpunkt musischer sowie landschaftsgestaltender Bemühungen; aber es steht nicht allein als ländliches Zentrum da. Viele alte Schlösser und Herrensitze sind, wie in Deutschland, zu Schulen und Volkshochschulen geworden. Andere Gutshäuser bestehen weiter als Zentren für ländliche Wirtschaft und kulturelle Arbeit.

Seit mehr als vierzig Jahren erlebte die Musik auf dem Lande in England eine pulsierende Erneuerung. Aus verschiedenen Quellen floß der Strom dieses heute erquickenden Musiklebens. In den Grafschaften widmete eine Reihe von Instanzen besondere Aufmerksamkeit der Wiederaufrichtung der dörflichen Musik. Gerade die Landflucht und dann die Technisierung und Verstädterung der Dörfer veranlaßten besondere Bemühungen auf diesem Gebiet. Für jedes Dorf sucht man eine Halle (*Village Hall*) zu bauen, als Haus für Vereinstreffen und für Geselligkeiten. Diese Hallen werden gebaut aus örtlich gesammelten Mitteln mit öffentlichen Zuschüssen. Die Dorffrauenklubs (*Womens' Institutes*) spielen eine führende Rolle in der ländlichen Volkslied- und Volkstanzpflege sowie im Laienspiel. Die Junglandwirte (*Young Farmers' Clubs*) haben auch musische Talente entwickelt, besonders bei Erntedankfesten. Jede Grafschaft hat einen Musikrat oder ein Musikkomitee, das alle musikalischen Gruppen zusammenfaßt, Feste gestaltet und Wettbewerbe führt. Diese Arbeit betreut eine bezahlte Musikorganisatorin, die selbst überall Dorfhöre leitet und zusammenbringt. Daneben steht die „*Rural Music School*“ mit einem Stab von herumfahrenden Männern und Frauen, die besonders im Instrumentalspiel unterrichten; sie stellen kleine Orchester auf und organisieren zweimal im Jahr größere Orchestertreffen, die unter einem bekannten Kapellmeister Konzerte geben.

Auf diese Weise blüht seit vierzig Jahren trotz finanzieller Hemmungen und trotz wachsender Konkurrenz von Film, Radio und Fernsehapparat eine *Grundschule musischer Kultur*. Natürlich sind sowohl die öffentlichen wie privaten Schulen darin mit einbegriffen. Ein immer höheres Niveau, höhere Ansprüche auf Leistung, werden angestrebt, meist ohne die Kräfte zu überspannen. Erfreulich ist das Zusammenwirken von Berufsmusikern, geschulten Stimmen und Spielern, mit dörflichen Chören in einer Kantate – artigen Formen geselligen Musizierens.

Musik- und Singkreise aus akademischen und gebildeten Schichten treffen sich in Landhäusern zu Jahresfesten und Freizeiten. Größere Sommerschulen werden abgehalten, so beispielsweise die bei *Dartington Hall* in Devon. Die *Glyndebourne Oper* in Sussex hat Weltruf. Ein Kreis wie der *Springhead Ring* stellt in der Laienmusik eine gewisse Auslese dar. Dieser Kreis wuchs vor dreißig Jahren aus der Begegnung mit dem deutschen Singkreis von *Georg Götsch* und durch den Austausch mit dem Musikheim in Frankfurt an der Oder. Der Kreis pflegt vornehmlich die große europäisch-christliche Musik zwischen 1500–1700: Palestrina, Clemens non Papa, Josquin Desprez, Lassus, Monteverdi, Byrd, Weelkes, Purcell, Schütz und Bach. Aus seiner Tätigkeit gingen moderne Komponisten hervor wie *John Gardner* und *Robert Armstrong*. Ein anderer Kreis von Musikstudierenden und Berufsmusikern trifft sich seit dreißig Jahren in einem Camp in *Berkshire* unter der Führung von *Bernard Robinson*. Zu *Aldeburgh*,



einem kleinen Seebad an der ostenglischen Küste, feiert der Komponist *Benjamin Britten* mit der Hilfe von *Imogen Holst* Musikfeste von hohem Rang. In diesem Jahr hat die *English Folk Dance and Song Society* ihr sechzigjähriges Jubiläum und hält im *Cecil Sharp House London* eine Reihe von besonderen Veranstaltungen ab.

So ist England wieder ein Land der Musik, der Spiel- und Tanzfreude geworden. Inwieweit diese echte Renaissance das Bild des modernen Lebens beeinflussen wird, ist schwer zu sagen. Sie stellt wenigstens eine kraftvolle Gegenbewegung zu der lähmenden und erstarrenden Entwicklung des automatischen Zeitalters dar.

## PERCY BYSSHE SHELLEY

1817

### Einer Singenden

Mein Geist schwimmt wie ein Zauberschiff dahin  
Auf klaren Wellen deines süßen Singens,  
Weit weit hinweg zu dunklen Küsten hin

Des Glückes – wie ein Boot, das Segel bringen  
Den vielgewundnen Weg des Flusses schnell hinab,  
Durch dunkle Wälder auf der Wasser Schwingen . . .

### An die Musik

Silberklang eines Tränenquells du,  
Wo die Seele trinkt, bis der Geist ist blind,  
Weiches Grab, das die Angst deckt zu,  
Wo die Mutter, Sorge, gleich müdem Kind,  
Liegt schlafend unter Blumen.

## BRITISCHER MUSIKSPIEGEL

## FESTLICHES GREAT BRITAIN

## Glyndebourne

## Die „Oper im Garten“ — Idee und Gestalt

Glyndebourne ist der Name des Gutes, das seit über 700 Jahren im Besitz der Familie Christie ist. Es liegt am Fuß der Hügel von Surrey, etwa 80 km südlich von London. 1934 wurde in dem eigens zu diesem Zweck erbauten Operntheater, das damals 300 Sitzplätze zählte, mit den Aufführungen begonnen, die bald einen so hervorragenden Ruf begannen, daß das Theater nicht mehr ausreichte und erweitert werden mußte. Heute besitzt es 750 Plätze. Es hat sich besonders die Pflege Mozartscher Opern zur Aufgabe gemacht und im besonderen seit dem Mozart-Jahr 1956 bewiesen, wie sehr ihm darum zu tun ist, durch konsequente Werktreue den Mozartschen Intentionen gerecht zu werden.

Wie alljährlich, so wird auch diesmal auf dem Programm der Name des — Obergärtners nicht fehlen, dessen Meisterhand das Publikum in den Pausen, wenn es sich im umliegenden Park mit seinen gärtnerischen Anlagen ergeht, bewundern kann. Diese einzigartige Lage verdankt das Opernhaus seiner ebenso einzigartigen Entstehungsgeschichte: es ist die persönliche Schöpfung eines Einzelnen, des Engländer *John Christie*, der eine seltsame Kombination von Vorzügen besitzt: Geld, Kunstverständnis und die Bereitwilligkeit, erfahrene Künstler frei gewähren zu lassen.

Als Christie seine Oper eröffnete, schrieb er: „*Unser Ziel ist es, noch bessere Aufführungen als die in München und Salzburg zustandezubringen. Wir wollen Aufführungen bringen, die besser sind als alles, was bisher auf dem Gebiet der Oper getan worden ist.*“

## Der Spielplan

Die diesjährigen Festspiele vom 27. Mai bis 31. Juli stehen nicht ausschließlich im Zeichen Mozarts. Der Spielplan verzeichnet u. a. „*Falstaff*“ von Verdi, eine Oper, die vom Glyndebourne-Ensemble 1955 zum erstenmal bei den Edinburger Festspielen und im vergangenen Jahr in Glyndebourne selbst aufgeführt worden ist. Neun Aufführungen wird sie in diesem Jahr erleben. Dirigent ist Vittorio Gui, die Bühnenbilder stammen von Osbert Lancaster. Die Rolle des Falstaff singt Geraint Evans. Wiederum unter der Stabführung von Vittorio Gui

folgen „*Alceste*“ von Gluck mit acht Aufführungen und unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt „*Le Nozze di Figaro*“ mit neun Aufführungen. Geraint Evans singt die Rolle des Figaro in italienischer Sprache. Den Aufführungen von „*Ariadne auf Naxos*“ unter dem Dirigenten Paul Sacher geht die Oper eines Komponisten voraus, der bisher in Glyndebourne noch nicht vertreten war: „*Il Segreto di Susanna*“ von Ermanno Wolf-Ferrari. Dirigent ist John Pritchard; den Gil singt Michael Roux, die Gräfin Elisabeth Söderström. Mit Ausnahme dieser letzten Oper, bei der Peter Ebert Regie führt, liegt die Regie durchweg in den Händen von Carl Ebert. Alexander Knorr

## Edinburg

## Gesicht und Geschichte der Festspielstadt

Als der Gedanke regelmäßiger internationaler Festspiele größten Stils auf den britischen Inseln 1947 zum erstenmal Wirklichkeit wurde, konnte die Rolle des Veranstalters und Gastgebers nur Edinburg zufallen. Mit ihren Türmen und Zinnen, ihrem modernen Teil und den mittelalterlichen Winkeln, dem Hellen und dem Düsternen und ihrer malerischen Umgebung wirkt die ganze Stadt wie eine von Natur und Menschenhand geschaffene, einbeugungsvolle Bühne und Kulisse für Ernst und Heiterkeit der Künste.

Gleich Theodor Storms Husum heißt Edinburg „die graue Stadt am Meer“. Noch geläufiger ist der Name „Athen des Nordens“. Nicht nur die Stätten der Wissenschaft und Forschung, des akademischen Lernens und der Ausübung schöner Künste heischen nach dem Vergleich mit der hellenischen Antike — es sind auch topographische Parallelen vorhanden. Thront nicht von altersher das lebhaft an Grimms Märchen erinnernde Edinburger Schloß auf dem 130 Meter hohen Felsen mahnend und majestätisch über Stadt und Menschen wie die Akropolis über Athen und Athenern? Hat man nicht das Burnsdenkmal als Symbol der Muse der Dichtkunst einem kleinen Athener Tempel und daneben auf dem gleichen grünen Hügel das unvollendet gebliebene schottische Nationaldenkmal dem mächtigen Parthenon, einer natürlichen Umgebung folgend, nachgebildet?

Edinburg ist nicht überall gleich. Es besteht aus zwei grundverschiedenen Städten, jede mit eigenem Gesicht.





DIE OPER IM PARK

Foto: British Features

Tafel 17

## GLYNDEBOURNE



RÜCKKEHR ZUM LETZTEN AKT

Foto: British Features



BLICK AUF STADT UND SCHLOSS

Foto: British Features

## Tafel 18 EDINBURG

ABENDLICHER ZAPFENSTREICH

Foto: British Features





In der einen, der Altstadt, so spürt man auf Schritt und Tritt, lebt, liebt, leidet und wandelt noch heute Schottlands unvergessliche Königin, Maria Stuart, lehrt und kämpft noch heute der Fanatiker John Knox, dichten noch heute die Größen späterer Generationen: Burns, Scott, Stevenson. Quer durch Alt-Edinburg verläuft die *Royal Mile*, jene berühmte Straße zwischen Bergschloß und dem Königspalais Holyrood. Noch heute stehen dort die Grundmauern des Hauses, in dessen fensterlosem Keller die verängstigten schottischen Parlamentarier anno 1707 ihr Siegel unter den Vertrag mit England drückten, der Schottlands Eigenherrschaft beendigte und den Grundstein zum „*Vereinigten Königreich Großbritannien*“ legte. Längst waren die goldenen Zeiten der Stuarts vorüber, die blutigen Clankriege und die zweimalige Zerstörung Edinburgs und seines Forth-Hafens Leith, durch die „englischen Eindringlinge aus dem fernen Süden“ fast vergessen. Allerdings lebt noch heute in Edinburg und anderen Teilen Schottlands die Unabhängigkeitsbewegung, aber selbst hartgesottene Schotten bekennen, daß niemand ernstlich die Zeit auf das Jahr 1706 zurückdrehen will.

Das neue Edinburg repräsentiert sich mit breiten, vornehmen Straßen, eleganten Geschäftsvierteln, schönen Bauwerken und Denkmälern, Gärten und großzügig angelegten Wohnbezirken.

Die Grenze zwischen alt und neu, wo von einem vor 150 Jahren trockengelegten See nur noch ein enges, mehrfach überbrücktes Tal verblieben ist, bildet die weltbekannte *Princes Street*, eine schnurgerade, breite Esplanade mit Geschäften und Gebäuden nur an der einen Straßenseite und dem freien Ausblick auf Grünplätze und die romantische „*Skyline*“ Edinburgs mit Berg und Burg und Schloß auf der anderen. Das neue Edinburg mit seiner architektonischen Kühnheit und Großzügigkeit schafft den befreienden Ausgleich zu der Schwermut erweckenden Altstadt. Beide Städte zusammen sind Edinburg.

Edinburg ist nicht neidisch auf das benachbarte Handels- und Industriezentrum Glasgow, das mit über einer Million Einwohnern mehr als doppelt so groß ist. Auch Edinburg hat zwar Industrie, bei der einheimische Spezialitäten wie Whisky, Stout, der Schottenrock und der Dudelsack eine wichtige Stelle einnehmen. Aber der Ehrgeiz Edinburgs und seiner Menschen liegt in der *Mission als Kulturzentrum*.

Ken Fayers

### Der Reigen der Veranstaltungen

Vom 24. August bis 13. September werden Besucher aus aller Welt nach Edinburg strömen; mit der gelassenen Miene eines erfahrenen Veteranen sieht die alte Stadt ihrer hohen Zeit entgegen.

Schon seit der Gründung der Edinburger Festspiele war es das Bestreben der Veranstalter, dieses Ereignis wirklich international zu gestalten. Nur die besten Opernensembles, Theatergruppen, Chöre, Ballette und Gesangs- und Instrumentalsolisten aus aller Welt wurden verpflichtet — das ist auch in diesem Jahr wieder der Fall.

Drei britische Erstaufführungen stehen auf dem Programm der Theaterveranstaltungen: „*Eines langen Tages Reise in die Nacht*“ von Eugene O'Neill — das in amerikanischer Besetzung über die Bretter gehen soll, ferner ein neues irisches Drama, „*The Bonfire*“ von Gerard McLarnon unter der Regie von Tyrone Guthrie, und als drittes wichtiges dramatisches Ereignis T. S. Eliots neues Stück „*The Elder Statesman*“. Weiter stehen auf dem Programm Shakespeares „*Was Ihr wollt*“ unter der Regie von Michael Benthall, aufgeführt von den Kräften des *Old Vic*, die demnächst ein Gastspiel in den USA geben werden, sowie eine Neubearbeitung von Schillers „*Maria Stuart*“ in der Übersetzung von Stephan Spender. Schottland wird mit R. J. B. Sellars Bearbeitung des Romans „*Weir of Hermiston*“ von R. L. Stevenson vertreten sein. Außerdem wird Peggy Ashcroft einen Rezitationsabend unter dem Titel „*Aspects of Women*“ geben, während Edith Evans und Christopher Hassall zusammen Szenen aus Dramen rezitieren werden.

Opernfreunde werden Gelegenheit haben, die Stuttgarter Staatsoper mit „*Tristan und Isolde*“ — inszeniert von Wieland Wagner —, Mozarts „*Entführung aus dem Serail*“, Webers „*Euryanthe*“ und Lortzings „*Wildschütz*“ zu hören. Ein spanisches Ensemble wird Manuel de Fallas „*La Vida Breve*“ und sein Ballett „*Der Dreispitz*“ zur Aufführung bringen.

Für Ballettbegeisterte bietet das diesjährige Programm zwölf neue Ballettkompositionen, welche die Festspielgesellschaft eigens zu diesem Zweck schreiben ließ. Zur Aufführung gelangen unter anderem Wendy Toyne „*Concerto for Dancers*“, zu dem Joseph Horowitz die Musik schrieb, George Skibins „*Les Facheuses Rencontres*“, Musik Maurice Jarre, Andree Howards „*La Belle Dame sans Meroi*“ und Bjoern Holmgrens „*Midsummer Vigil*“ mit Musik von Hugo Alfvén.

Fünf berühmte Orchester werden sich an den musikalischen Darbietungen beteiligen, unter ihnen drei, die zum erstenmal bei den Festspielen mitwirken: das *Wiener Symphonieorchester*, das *Königliche Dänische Orchester* und das *Londoner Royal Opera House-Orchester*, das Benjamin Britten's „*Spring Symphony*“ aufführen wird. Zu weiteren Chorwerken gehören das „*Magnificat*“ von Bach sowie Haydn's „*Schöpfung*“ und „*Nelson-Messe*“. Das *Londoner Philharmonische Orchester* wird unter Leitung von Otto Klemperer das Eröffnungskonzert geben, ausschließlich Werke von Beethoven. Das *Schottische Nationalorchester* wird sich mit drei Konzerten an den musikalischen Veranstaltungen beteiligen. Der *Bachchor von Montreal*, der zum erstenmal nach Großbritannien kommt, wirkt ebenfalls mit.

Die Morgenkonzerte in der Freemason's Hall sind zum großen Teil reiner Kammermusik gewidmet. Zu den ausführenden Ensembles gehören das *Zagreber Solistenensemble*, das *Berliner Philharmoniker-Oktett*, das *Quintetto Chigiano* aus Rom, das *Pasquier-Trio* aus Paris, das *Végh-Streichquartett* und das berühmte amerikanische Ensemble, das *Juillard-Quartett*, das sämtliche Quartette von Bartók spielen wird.

Unter den bekannten Solisten befinden sich Künstler wie Yehudi Menuhin, Clara Haskil, Claudio Arrau und Louis Kentner. Zu den Sängern gehören Maria Stader, Maureen Forrester aus Kanada, Nicolai Gedda, Kim Borg und Peter Pears. Kunstkenner werden in Edinburg in einer der umfassendsten *Ausstellungen byzantinischer Kunst*, die je veranstaltet worden sind, viele unbezahlbare Schätze aus dem Hermitage-Museum in Leningrad, aus Nikosia auf Zypern und aus Jugoslawien bewundern können. Auf einer weiteren Kunstausstellung werden Gemälde aus der Maltzausammlung — Bilder von Picasso bis Cézanne — gezeigt werden. Zur gleichen Zeit findet ferner in Edinburg das *International Film Festival* statt. Um den internationalen Charakter der Festspiele zu unterstreichen, hat man in diesem Jahr die Bürgermeister vieler Hauptstädte als Gäste eingeladen.

Alexander Knorr

#### Llangollen International Musical Eisteddfod

Die zwölfte *Llangollen International Musical Eisteddfod* wird in diesem Jahr vom 8. bis zum 13. Juli stattfinden. Llangollen in Nordwales ist ein kleines Städtchen von etwa 3000 Einwohnern. Es liegt im engen, grünen Tal des Dyfrdwy, nur

wenige Kilometer von der englischen „Grenze“ entfernt. Schon seit langem ist die Gegend wegen ihrer landschaftlichen Schönheit berühmt, und von den Tagen der Viehtreiber und Postkutschen an hat die Stadt seit je alle möglichen Reisenden auf der Durchfahrt in ihren Mauern beherbergt.

Einstmals kamen nur Reisende nach Llangollen, die zwischen den walisischen Bergen und den englischen Städten hin- und herfuhrten oder höchstens zwischen England und Irland. Während der letzten elf Jahre jedoch haben die Bewohner Llangollens und seiner Umgebung Zehntausenden von Sängern und Tänzern aus fast allen Ländern Europas und Amerikas ihre Tore geöffnet. Über 1200 Chöre und Volkstanzgruppen aus mehr als 30 Ländern haben bisher an den Festspielen teilgenommen, und in den letzten fünf Jahren sind jährlich über 150 000 Besucher nach Llangollen geströmt. Die „*International Eisteddfod*“ ist heute wahrscheinlich eine der großartigsten Festspielveranstaltungen in ganz Europa.

Wie kamen diese Festspiele zustande? Was bekommen die Besucher der „*International Eisteddfod*“ zu hören und zu sehen? Und was ist ihr Ziel?

Als gegen Ende des Krieges mehrere Vertreter ausländischer Regierungen die unter der Schirmherrschaft des *British Council* stehende *Welsh National Eisteddfod* besuchten, meinten einige von uns Walisern, daß es ein wundervoller Beitrag zur Sache des Friedens sein würde, wenn sich die verschiedenen Nationen zu einem internationalen Musikfest zusammenfinden könnten. Nach Kriegsende wurde an den *Council of the Welsh National Eisteddfod* der Wunsch herangetragen, in Verbindung mit der rein walisischen *National Eisteddfod* ein internationales Chor-Wettsingen zu veranstalten.

Die Idee wurde jedoch zunächst für undurchführbar gehalten; und später erhob sich dann die Frage, wo man einen Saalbau finden könnte, der groß genug wäre für eine derartige Veranstaltung. Die meisten großen Säle des Landes waren nämlich bis unters Dach mit Kriegsmaterial, Lebensmitteln und dergleichen vollgestopft. Schließlich beschloß man, auf dem Sportplatz meiner Heimatstadt Llangollen ein großes Zelt für etwa 4000 Menschen zu errichten. Die Stadtverwaltung unterstützte den Plan, und auf einer öffentlichen Versammlung, die vom damaligen Vorsitzenden des *Council* einberufen wurde, faßte man den Entschluß, das Unternehmen zu fördern. Die Musikabteilung des Bri-



tish Council gab dem Projekt ihren Segen und erbot sich, die Werbeprospekte ins Ausland zu verschicken. Das Zelt, in dem 1947 etwa 4000 Menschen Platz fanden, ist seitdem vergrößert worden und hat zwei „Seitenflügel“ erhalten, so daß es heute 10000 Besuchern Raum bietet. Es hat die Gestalt eines Kreuzes und ist recht treffend als „Zeltkathedrale“ bezeichnet worden.

Tagsüber finden die eigentlichen Wettbewerbe statt, und am Abend werden Konzerte der einzelnen Chöre sowie Tanzvorführungen unter Mitwirkung weltberühmter Künstler veranstaltet. Die Eisteddfod findet also auf zwei klar voneinander getrennten musikalischen Ebenen statt, und ich glaube, daß gerade dieser Umstand sehr dazu beigetragen hat, dem Programm einen gut ausgewogenen internationalen Charakter zu verleihen und weite Kreise anzuprehen.

Erstens werden Volkslieder gesungen und Volkstänze aufgeführt, die für die einzelnen Nationen charakteristisch sind: hier kristallisieren sich die musikalischen und tänzerischen Ausdrucksformen des jeweiligen nationalen Empfindens. Zweitens stehen auf dem Programm klassische Chor- und Solovorträge, die — nach internationalen Maßstäben gemessen — von höchstem künstlerischem Niveau sind. Auf diese Weise werden in Llangollen die Chöre fast aller europäischen und amerikanischen Länder mit einer Auswahl repräsentativer Werke der großen Klassiker der internationalen Chormusik bekannt gemacht. Diese Werke sind für das eigentliche Wettsingen bestimmt; sie werden für die Festspiele eigens in zwei, drei oder vier Sprachen übersetzt und sowohl in der normalen Notenschrift als auch in Tonika-Do-Notation herausgegeben. Man hat für diese Chorlieder sogar eine neuartige Übersetzungstechnik entwickelt, bei der die Musik von den Eigenheiten der jeweiligen Sprachen unberührt bleibt.

Den Geist, der auf der Eisteddfod waltet, mögen die Worte charakterisieren, die auf ihrem Banner stehen:

„Byd gwyn fydd byd a gano,  
Gwaraidd fydd ei gerddi fo.“

„Gesegnet ist die Welt, die singt,  
Sanft sind ihre Lieder.“

W. S. Gwynn Williams

### Die Walisische Eisteddfod

Es wird oft vergessen, daß die Ureinwohner der Britischen Inseln, die Kelten, bei den nacheinander erfolgenden Einfällen der Römer, Angelsachsen

und Normannen nach Westen vertrieben wurden. Besonders in Wales sind jedoch ihre Sprache und Kultur bis auf den heutigen Tag in ihrer charakteristischen Prägung erhalten geblieben. Die walisische Eisteddfod ist trotz ähnlicher Veranstaltungen in Schottland und Irland eine ausschließlich walisische Einrichtung mit einer langen Tradition. In mancherlei Hinsicht ähnelt sie dem Wettsingen und dem Zeremoniell der Meistersinger von Nürnberg.

Das Wort Eisteddfod bedeutet „eine Sitzung“; man versteht heute darunter eine Versammlung aller derer, die in Fragen der Literatur, Musik und bildenden Kunst bewandert sind. Im 7. Jahrhundert wurde unter einem der walisischen Helden, König Cadwaldr, eine Eisteddfod abgehalten. Der „Pencerdd“ (erste Musikant) stellte die Kandidaten vor, die nach Ablauf einer dreijährigen Lehrzeit eine Prüfung in Musik ablegen wollten. Ferner wurden Stühle als Preise an alle Dichter verteilt, die aus dem Wettbewerb als Sieger hervorgingen.

Die Eisteddfodau fanden zwar nicht regelmäßig statt; doch wurden 1523 in Flintshire und 1819 in Carmarthen wichtige Eisteddfodau abgehalten. Auf der Versammlung des Jahres 1819 wurde das Druidenritual der „Gorsedd“ (Thron) der Barden eingeführt, und sechzig Jahre später war diese walisische Eisteddfod zu einem alljährlichen Ereignis geworden.

Die Zeremonie beginnt bereits ein Jahr und einen Tag zuvor mit einer Proklamation — eine Sitte, die von der Gwyneddigion Gesellschaft für Festspiele von Corwen des Jahres 1789 ins Leben gerufen worden war. Die Festspiele selbst werden gewöhnlich jedes Jahr im August in einer walisischen Stadt veranstaltet. Gelegentlich fand die Eisteddfod sogar in England statt, beispielsweise 1887 und 1909 in London, oder auch in Liverpool; nach 1929 jedoch, seit sie abwechselnd im Norden und Süden von Wales veranstaltet wird, ist dies nicht mehr der Fall gewesen. So hielt man 1957 eine Eisteddfod in Llangefni auf der idyllischen Insel Anglesey im Norden ab und 1958 in Ebbw Vale im industriellen Süden.

Zum Zeremoniell gehört die Gorsedd der Barden, die unter Leitung des Archdruiden das gefüllte „Hirlas-Horn“ — ein symbolischer Willkommens-trunk der jeweiligen Gegend — anbieten und die „Ährengabe“ zum „Blumentanz“ der Kinder präsentieren, die damit den Wunsch der Kinder von Wales kundtun, ihr Bestes zu bieten.

Zwei der wichtigsten Zeremonien, die von der „Gorsedd“ inszeniert werden, ist die Auszeichnung (das „Cadeirio“) des Bardens, der das beste Gedicht in streng traditionellen Metren geschrieben hat, und die Krönung des Bardens, der mit einer Ode in freiem Versmaß, einem epischen Gedicht oder einem Versdrama den Sieg davonträgt. Die Gorsedd findet unter dem Vorsitz des Archdruiden statt, der sein Amt drei Jahre lang ausübt.

Der Verlauf des Jahrestreffens wird von dem „Cyn-gor yr Eisteddfod Genedlaethol“ geregelt, der auch den Komitees in den jeweiligen Städten, die das Programm im einzelnen ausarbeiten, mit seinem Rat zur Verfügung steht. Da die Eisteddfod in erster Linie das Ziel hat, die walisische Sprache und Kultur zu hüten und neu zu beleben, wird auf ihr *nur Walisisch* gesprochen.

Innere Reime und Alliteration sind Grundzüge der walisischen Dichtung. Wenn ein Gedicht wie das aus dem 14. Jahrhundert stammende *Dafydd ap Gwilym* „*Mis Mai a Mis Ionawr*“ als Kontrapunkt zu einer Harfenmelodie (wie zum Beispiel

*Llwyn Onn*) gesungen wird, dann nennt man das einen „*canu penillion*“, wenn hingegen eine kleine Schar von Sängern Verse dieser Art singt, spricht man von einem „*cerdd dant*“. Obwohl einige literarisch Interessierte Verse wie *Dafydd*s

„*A mawr fydd, myn Mair, ei fod,  
Mai, fis difai, yn dyfod*“

als Musterbeispiel an Harmonie („*Cynghanedd*“) preisen, rühmen andere voller Begeisterung die Chorgesänge und scharen sich um die Teilnehmer am Wettsingen. Auch am Instrumental- und Gesangssolo besteht bei den Zuschauern, beziehungsweise Zuhörern, größtes Interesse. An den Wettbewerben auf dem Gebiet der Kunst und des Kunsthandwerks nehmen Waliser teil, die einmal im Jahr aus aller Welt zur Eisteddfod kommen.

Ian Parrott

#### Literatur:

Wyn Griffith: *The Welsh*; Harmondsworth 1950;  
John Clapham: *Eisteddfod in MGG III*, Kassel 1954;  
*Music in Wales*, hg. P. Crossley-Holland, Hinrichsen, 1948;  
Thomas Parry: *Eisteddfod y Cymry*.



Walisische Eisteddfod in Cardiff Foto: Topical-Press



Musikanten des Nationalen  
Jugendorchesters  
Foto: British Features



## MUSIKALISCHES BILDUNGSWESEN

### Instrumentalmusik in britischen Schulen

In den staatlichen britischen Schulen ist seit dem Kriege das Interesse an der Instrumentalmusik in bemerkenswertem Maße gewachsen. Das Schulorchester, vor dem Kriege verhältnismäßig selten, nimmt allmählich einen ebenso bedeutsamen Platz ein wie der Schulchor. Die eigentlichen Orchesterinstrumente, besonders die Streichinstrumente, nehmen heute eine bevorzugte Stellung ein, während die Blockflöte an den Schulen fast zu einem „Nationalinstrument“ geworden ist.

Meist lernen die Kinder die erste Instrumentalmusik mit Blockflöten und Bambusflöten schon in der ersten Stufe der Grundschule, die in Großbritannien in die „Infants School“ für das Alter von 5–7 Jahren und die „Junior School“ für 7 bis 11 Jahre geteilt ist. Als die beste Zeit zur Einführung der Streichinstrumente wird allgemein das „Junior School“-Alter angesehen. Außerdem erlaubt es hier der Lehrplan, daß der Musikunterricht in die Schulstunden gelegt werden kann. Der Lehrer bzw. die Lehrerin ist entweder von der Schulverwaltung des Bezirks angestellt — er unterrichtet dann an mehreren Schulen —, oder der Unterricht wird von einem Mitglied des eigenen Lehrerkollegiums der Schule erteilt. Die Teilnehmerzahl schwankt zwischen 6 und 8 in der Violinklasse und einer etwas kleineren Zahl in der Celloklasse.

In der Grundschule und in vielen Mittelschulen findet der Instrumentalmusikunterricht während der Schulstunden statt, aber auf dem Gymnasium wird er durch die Fülle des normalen Lehrstoffs oft auf die Zeit außerhalb der Schulstunden ver-

drängt. Der Klassenunterricht für die angehenden Streicher ist nur bis zu einem bestimmten Punkt nützlich, der von der Erfahrung des Lehrers und dem Können der einzelnen Klassenmitglieder abhängt; schließlich wird doch Einzelunterricht notwendig.

Einige Schulverwaltungen haben eine *Samstagmorgen-Musikschule* für die talentiertesten Kinder eingerichtet, in der sie sowohl instrumentalen Einzelunterricht erhalten als auch in anderen wichtigen Fächern der Musikerziehung unterwiesen werden, wie zum Beispiel in Komposition, in Orchester- und Chorpraxis und in Kammermusik. Die Kosten dieser Ausbildung können auf die Schulbehörde und die Eltern verteilt werden; es wird aber kein talentiertes Kind wegen mangelnder eigener Mittel hiervon ausgeschlossen.

Die Blasinstrumente erscheinen größtenteils in der höheren Schule; aber wegen der teils fast unerschwinglichen Preise, vor allem für die Holzblasinstrumente, können sich diese nur wenige Schulverwaltungen leisten, obwohl sie in ständig wachsender Zahl Lehrer für Blasinstrumente anstellen, die gleichzeitig an mehreren Schulen unterrichten. Es ist ein Beweis für das gegenwärtige Interesse an der Instrumentalmusik, daß verschiedene Schulbehörden bis zu 23 Lehrkräfte für Instrumentalmusik, hauptsächlich Streichinstrumente, beschäftigen und selbst kleine Schulverwaltungen mit beschränkten Mitteln immerhin zwei oder drei Lehrkräfte für ihre Schulen angestellt haben.

Neu im Musikleben der Schulen sind die sogenannten „*Spieltage*“ und regelmäßige gemeinsame Pro-

ben der Schülerorchester mehrerer Schulen. Die Schülerorchester haben natürlich nur sehr beschränkte Hilfsmittel; aber wenn Kinder erst einmal in einem gut geschulten großen Orchester spielen, was für sie ein erregendes Erlebnis ist, werden sie ungeheuer angespannt und ermuntert, auf ihrem Instrument intensiver zu üben. Diese Tages- oder Wochenendkurse für das Orchesterspiel können schnell zu einer festen Einrichtung werden, wenn sie von geeigneten Musikpädagogen geleitet werden. Selbst ländliche Gegenden, wo die Verkehrsverbindungen schwierig sind, können es auf drei Orchester bringen: ein Anfängerorchester, ein Orchester für mittlere Kräfte und eins für Fortgeschrittene.

Eine Stadt im Norden Englands, die wegen ihrer Chortradition berühmt ist, hat sich jetzt auch durch ihre Instrumentalmusik hervor getan und rühmt sich nicht nur eines Anfänger- und eines mittleren Schülerorchesters, sondern auch eines großen *Jugend-Sinfonieorchesters*, dessen Darbietungen ein bemerkenswert hohes Niveau erreicht haben.

Außerhalb des Schullebens gibt es jetzt viele *Ferienkurse* für Kinder, die Freude an Orchestermusik und Kammermusik haben. Auch einige Schulverwaltungen haben solche Ferienkurse für Erwachsene und Kinder eingerichtet. Im großen Rahmen hat Wales sein eigenes *Jugend-Sinfonieorchester*, das in den Sommerferien zu einem ausgedehnten Kursus zusammentrifft, während als Krönung der instrumentalen Schulmusikpflege das *National Youth Orchestra of Great Britain* jetzt eine feste und großartige Einrichtung im britischen Musikleben geworden ist.

Dieses Orchester steht Jugendlichen zwischen 14 und 18 Jahren offen und hat rund 130 Mitglieder, die alle aus England und Schottland einzeln ausgewählt worden sind. Es versammelt sich dreimal im Jahr — in den Sommer-, Weihnachts- und Osterferien — zu intensiver Probenarbeit. Musikstudenten können nicht aufgenommen werden; es ist also ein reines Schülerorchester. Die musikalische Leitung liegt in den Händen seiner Gründerin Ruth Railton; von Zeit zu Zeit musiziert es auch unter Dirigenten von höchstem internationalem Ruf, wie Sir Adrian Boult, Jean Martinon, Sir Malcolm Sargent und Walter Süsskind.

Die Ausbildung dieser jungen Menschen liegt vor allem in den Händen hervorragender Musikpädagogen, die mit ihren verschiedenen Orchestergruppen während der Ferienkurse täglich üben,

bis dann die gemeinsamen Proben unter dem Dirigenten stattfinden können. Die Orchesterdisziplin und Ausbildung der Mitglieder gewährleistet ein künstlerisches Niveau, das dem jedes anderen Orchesters ebenbürtig ist, wobei berücksichtigt werden muß, daß sich dieser Klangkörper ausschließlich aus Jugendlichen zusammensetzt, die noch zur Schule gehen oder erst kürzlich die Schule verlassen haben.

Ein letztes Wort wäre noch zu sagen über den *Instrumentalmusikunterricht* in den Schulen. Der Unterricht für Blockflöte und Bambusflöte liegt in der Hauptsache in den Händen der Lehrkräfte für allgemeine Fächer, die hierfür im Rahmen ihrer allgemeinen Lehrerbildung besonders geschult wurden. Bei den Streichinstrumenten war jedoch das schwierige Problem des Klassenunterrichts zu lösen, und da Geigen- und Cellolehrer für eine ganze Klasse von Schülern vor dem Kriege recht selten waren, mußten hierfür besondere Lehrmethoden entwickelt werden.

Im Jahre 1947 richtete das Unterrichtsministerium in Pulborough in der Grafschaft Sussex einen Kursus für Lehrer für Streichinstrumente ein, und bis jetzt sind fünfzehn solcher Kurse abgehalten worden, an denen rund 850 Lehrer teilgenommen haben. Der Kursus dauert zwölf Tage und bietet täglich Ausbildung in der Methodik des Klassenunterrichts für Violine, Viola und Cello, Orchesterproben und Kammermusikunterricht sowie eine Reihe von Vorlesungen über verschiedene Aspekte des Instrumentalunterrichts. Trotz seiner Kürze bedeutet der Kursus eine große Unterstützung für Geigen- und Cellolehrer, die keine Erfahrung im Klassenunterricht haben; darüber hinaus fördert er viele andere Lehrer, die selbst als Musikliebhaber ein Instrument spielen und beim Instrumentalunterricht helfen wollen.

Während die humanistischen Gymnasien größtenteils ihren Ehrgeiz darin setzen, ein Schüler-Sinfonieorchester zu besitzen, befassen sich viele der neusprachlichen und naturwissenschaftlichen Oberschulen jetzt mit dem Aufbau von reinen Blasorchestern. Für sie besteht eines der Hauptprobleme darin, gute Musik für den Unterricht in der Orchesterpraxis zu finden. Das Gegenstück zum *National Youth Orchestra of Great Britain*, dem hervorragendsten Schülerorchester in ganz Großbritannien, bildet die *National Youth Brass Band*, die einmal im Jahr zu einer arbeitsreichen Übungswoche nach der Art des führenden Jugend-Sinfonieorchesters zusammenkommt. *Bernard Shore*





Schallplattenstunde in einer  
Bücherei Foto: J. Allan Cash

### Die Musik in Großbritanniens öffentlichen Büchereien

Die Einrichtung öffentlicher Büchereien in Großbritannien geht zurück auf das Jahr 1850, als die Stadtparlamente die Erlaubnis erhielten, Mittel aus den örtlichen Steuereinnahmen für diesen Zweck bereitzustellen, wenn alle Einwohner die Bibliotheken kostenlos benutzen dürften. Seit dieser Zeit ist die Entwicklung so weit vorangeschritten, daß es heute überall in Großbritannien öffentliche Büchereien gibt. Ihr Niveau ist von Ort zu Ort verschieden, da es den kommunalen Behörden freisteht, wieviel Geld sie für ihre Bibliotheken aufwenden wollen; aber die Benutzung ist in allen Fällen kostenlos, und die Büchereien haben sich im ganzen Land zur freiwilligen Zusammenarbeit vereint.

In diesem Zusammenhang ist von Interesse, daß zu der ersten öffentlichen Bücherei in England auch eine kleine, gut ausgewählte Musikbibliothek gehörte, die der *Town Clerk* der betreffenden Stadt gestiftet hatte. Jedoch war eine solche Musikbibliothek zu Anfang keineswegs fester Bestandteil der Büchereien, da die finanziellen Mittel beschränkt waren und die Bibliothekare trotz des Beispiels, das Städte wie Liverpool, Manchester, Nottingham und Birmingham gaben, die schon im Jahre 1860 Musikkultur in ihre Büchereien aufgenommen hatten, die Ansicht vertraten, daß eine Musikbibliothek erst dann eingerichtet werden sollte, wenn der allgemeine Teil der Bibliothek ausreichend versorgt sei.

Nach und nach stellten jedoch immer mehr Büchereien fest, daß selbst eine kleine Auswahl an Musikkultur von den Lesern mit Dankbarkeit aufgenommen und eifrig benutzt wurde, und heute gehören Noten sowie Bücher über Musik in jede öffentliche Bibliothek. Sogar in den kleinsten Büchereien findet man einige Partituren, und die Bibliotheken der großen Städte verfügen über reich ausgestattete Musikabteilungen.

Die öffentlichen Büchereien in England streben danach, jeden Leser, ganz gleich wo seine Interessen liegen, mit Literatur zu versorgen, wobei natürlich die Ausnahme gemacht werden muß, daß Leser, die sich mit wissenschaftlichen Fachgebieten beschäftigen, die für diesen Zweck besonders eingerichteten Bibliotheken benutzen. Die öffentlichen Büchereien beschränken sich aber keineswegs auf sogenannten „populären“ Lesestoff, weil sie etwa damit rechnen, daß der besonders anspruchsvolle Leser sich anderswo bemüht. Im Gegenteil, wenn sich auch ein großer Teil ihres Bestandes aus Büchern von allgemeinem Interesse zusammensetzt, ist es dennoch ihr Ziel, den Leser mit Literatur zu versorgen, die er anderswo kostenfrei nicht erhalten kann.

Da die einzigen nichtöffentlichen Sammlungen an Musikkultur in Großbritannien sich in der Nationalbibliothek, in den Universitäts- und Konservatoriumsbüchereien sowie in einigen anderen Fachbibliotheken befinden, die der Öffentlichkeit nicht zur Benutzung freistehen, ist es Aufgabe der öffentlichen Bibliotheken, den Zuhörer und den

ausübenden Musiker, sei er Musikliebhaber oder Berufsmusiker, mit dem Nötigen zu versorgen. Dem Musikwissenschaftler können sie natürlich — zum Beispiel an Handschriften und seltenen Drucken — nur wenig bieten.

In den kleineren Musikbibliotheken findet man neben Büchern über Musikgeschichte und Spielanleitungen sowie Musikerbiographien und ähnlichen Werken auch stets eine Auswahl der bekannteren klassischen und modernen Kompositionen, besonders für Klavier, Orgel, Geige und Cello, ferner Lieder, Klavierpartituren von Opern und Chorwerken und auch eine Reihe von Taschenpartituren, die von Rundfunk- und Schallplattenhörern gern und häufig benutzt werden. In großen Städten und in Grafschaftsbibliotheken ist die Auswahl natürlich größer; in einigen findet man sogar große Partituren von Chor- und Orchesterwerken mit sämtlichen Einzelstimmen, die an Liebhaberorchester verliehen werden.

Wenn in einer Bücherei Material angefordert wird, das dort nicht vorhanden ist, bedient sie sich des Austauschsystems, dem alle öffentlichen Büchereien und Fachbibliotheken angeschlossen sind. Zu diesem Zweck wurden regionale Büros und eine staatliche Zentralbibliothek — die *National Central Library* — eingerichtet. Kann ein musikalisches Werk auch nicht durch das betreffende Regionalbüro beschafft werden, so wird es von der *Central Music Library* zur Verfügung gestellt, die ihren Sitz bei den *Westminster Public Libraries* in London hat. Diese Bücherei — eine Stiftung von Winifred Christie Moor, die durch zahlreiche Schenkungen erweitert wurde — ist neben den Musikbibliotheken der großen Provinzstädte wie Manchester (das die berühmte *Henry Watson Music Library* besitzt), Liverpool, Glasgow und Edinburg die größte Sammlung von Musikwerken in Großbritannien. In 80 Prozent aller Fälle kann die *Central Music Library* das Gewünschte zur Verfügung stellen.

In den letzten Jahren sind eine ganze Reihe öffentlicher Büchereien dazu übergegangen, Sammlungen von Schallplatten guter Musik anzulegen, die von Interessenten ebenfalls kostenlos entliehen werden können. Den Anfang machte im Jahre 1935 die Stadtbibliothek in Walthamstow. Heute ist die Zahl auf etwa 90 Büchereien gewachsen. Die größte Schallplattensammlung befindet sich in Westminster. Von ihren 15 400 Grammophonplatten werden täglich etwa 380 ausgeliehen.

Kritiker dieser neuen Einrichtung, die wahrscheinlich unmusikalisch sind, wenden ein, daß sich die

öffentlichen Büchereien auf gedrucktes Material beschränken sollten. Aber es bleibt die Tatsache, daß dort, wo solche Schallplattenbibliotheken bestehen, die Musikliebhaber gern und viel davon Gebrauch machen und die Platten mit großer Vorsicht behandeln, so daß Beschädigungen entgegen allen Erwartungen kaum vorkommen.

Mit den Schallplattenbibliotheken verhält es sich ebenso wie mit den Musikbüchereien, in denen modern denkende Bibliothekare vor 50 bis 60 Jahren damit begannen, der Öffentlichkeit musikalische Literatur zur Verfügung zu stellen; nach anfänglichem starkem Widerstand hat auch die Schallplatte ihre Existenzberechtigung in der öffentlichen Bücherei voll unter Beweis gestellt. Die Schallplattenbibliotheken werden bald ein selbstverständlicher und normaler Bestandteil jeder öffentlichen Bücherei sein, die dem Musikliebhaber wie dem Berufsmusiker ebensoviel bieten sollte, wie jedem anderen nach wertvoller Literatur Ausschau haltenden Leser. Lionel McColvin

#### Das Musikstudium an britischen Universitäten

In den letzten 60 Jahren ist das Musikstudium als Fachrichtung an den Universitäten in ganz Großbritannien so schnell gewachsen, daß es jetzt 18 Universitäten und Universitätscolleges gibt, die für Musik einen akademischen Grad verleihen. Das akademische Musikstudium ist seinem Charakter nach sehr umfassend und vielseitig — und das um so mehr, als die Lehrpläne und Methoden je nach Alter der Universität und ihrer Tradition sehr verschieden sind. Dieser kurze Artikel soll sich daher in der Hauptsache mit den Universitäten *Oxford* und *Cambridge* beschäftigen, an denen es das Musikstudium in der einen oder anderen Form länger als irgendwo anders gibt und wo auch die Zahl der Musikstudenten gegenwärtig bei weitem die höchste ist.

Oxford und Cambridge verliehen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts akademische Grade für Musik lediglich für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Komposition. Formelle Musikprüfungen begannen in Cambridge erst im Jahre 1857 und in Oxford 1862. Das Seltsame ist, daß der betreffende Professor in Cambridge erst von 1875 und in Oxford erst von 1865 an Vorlesungen halten mußte. Die Vorlesungen und der Musikunterricht sind seit dieser Zeit laufend ausgebaut worden, nachdem sie sich anfänglich in der Hauptsache auf die theoretischen Grundlagen beschränkt hatten, wo-



für als akademischer Grad der *Bachelor of Music* (*Mus. B.*) verliehen wurde. Die Hauptfächer waren Harmonielehre (bis zum fünfstimmigen Satz), Kontrapunkt und Fuge (beide bis zu vier Stimmen), kritische Analyse bestimmter musikalischer Standardwerke, Partiturlesen und Komposition. Der höhere akademische Grad eines *Doctor of Music* (*D. Mus.*) wurde fast ausschließlich für großangelegte Kompositionen verliehen.

Im Jahre 1948 wurde an der Universität Cambridge ein erweitertes Musikstudium, „*Musical Tripos*“, eingerichtet in Anlehnung an die gleiche Institution für andere Fachrichtungen. Nach einer Aufnahmeprüfung befassen sich die Studenten zunächst hauptsächlich mit schwierigen Problemen des Kontrapunkts und der Harmonielehre, mit der Musikgeschichte und der Geschichte der musikalischen Formen oder den Instrumenten und ihrer Anwendung sowie mit der Musikanalyse und -kritik, mit der Lehre der Akustik und mit Instrumentation. Danach kommt das Anfertigen eigener Kompositionen für zwei Instrumente und für Singstimmen, das Studium ausgewählter Epochen der Musikgeschichte anhand von Urquellen und der Musikgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der soziologischen und religiösen Entwicklungstendenzen sowie der ästhetischen und philosophischen Ideale der jeweiligen Epoche. Gleichzeitig mit der Einrichtung des *Musical Tripos* wurde die Prüfung des Grades eines *Bachelor of Music* um folgende Fächer erweitert: 1. Geschichte der Notation, 2. praktische Interpretation von musikalischen Werken verschiedener Zeit- und Stilepochen einschließlich des Generalbaßspiels.

Im Jahre 1950 wurde an der Universität Oxford die sogenannte *Honours School of Music* eingerichtet, die ebenfalls als ein erweitertes Musikstudium angesehen werden kann. Im Verlaufe dieses Studiums müssen die Studenten fünfstimmige Harmoniesätze und Kompositionen im fünfstimmigen Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts und späterer Epochen anfertigen sowie eine vierstimmige Fuge schreiben. Außerdem beschäftigen sie sich mit Instrumentation, allgemeiner Musikgeschichte, dem Spezialstudium einer besonderen, aus sieben Zeitabschnitten auszuwählenden Epoche sowie mit der Übersetzung von vorgeschriebenen Werken über Musik aus dem Französischen, Deutschen oder Italienischen.

Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß selbst dieser grundlegende Wandel nicht unbedingt die endgültige Form gebracht hat, in der die Musik als

Studium an den Universitäten auch künftig gepflegt werden wird. Einige Änderungen sind bereits vorgenommen worden, und weitere dürften zu gegebener Zeit folgen. Aus diesem Überblick geht hervor, daß die eigentliche Musikforschung weder in Cambridge noch in Oxford einen Teil des fortgeschrittenen Studiums bildet. Zu den Prüfungsfächern des *Musical Tripos* und der *Honours School of Music* gehören einige, die den hierfür besonders begabten Studenten auf die Methoden der Musikforschung vorbereiten sollen. Mit der eigentlichen Forschung beginnt er erst nach dem Examen, das heißt üblicherweise im vierten Jahr seines Studiums. Der akademische Grad des Musikwissenschaftlers ist gewöhnlich der „*Ph. D.*“

In diesem Zusammenhang sei als Ausnahme erwähnt, daß ein Examenskandidat, der den Grad eines *Bachelor of Music* oder den *Master of Music* erwerben will, seit 1921 an der Universität Birmingham als erster Universität anstelle einer Komposition oder einer Dissertation für ein Examen eine Forschungsarbeit über die Transkription oder die Herausgabe einer bedeutenden Musikhandschrift in einer englischen oder ausländischen Bibliothek einreichen kann. Die Unterrichtsmethode für Musik ist im Prinzip dieselbe wie für die anderen Fakultäten: neben allgemeinen Vorlesungen, die vor einer verhältnismäßig großen Hörschaft gehalten werden, tritt der individuelle Unterricht, der in kleinen Gruppen von zwei oder auch nur einem einzelnen Studenten erteilt wird.

Wahrscheinlich werden die jüngeren Universitäten den gleichen Weg beschreiten, den die älteren vor ihnen gegangen sind. Die wachsende Zahl der Musikstudenten ist ein Beweis dafür, daß die in diesem Artikel geschilderten Reformen des Studiums erfolgreich sind.

Ohne Frage hat das Musikstudium an den britischen Universitäten die engen Grenzen vergangener Jahrhunderte gesprengt und sich wieder die Stellung verschafft, die es im Mittelalter innehatte als eine umfassende Disziplin, die in jeder Hinsicht den Geisteswissenschaften ebenbürtig ist.

A. Hyatt King

## KOMPONISTEN IM PROFIL

### Stanford und Parry

Als die englische Musik gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu neuem Leben erwachte, hatte sie das zum großen Teil dem kompositorischen Schaffen der sogenannten „*Parry-Gruppe*“ — den Musikern

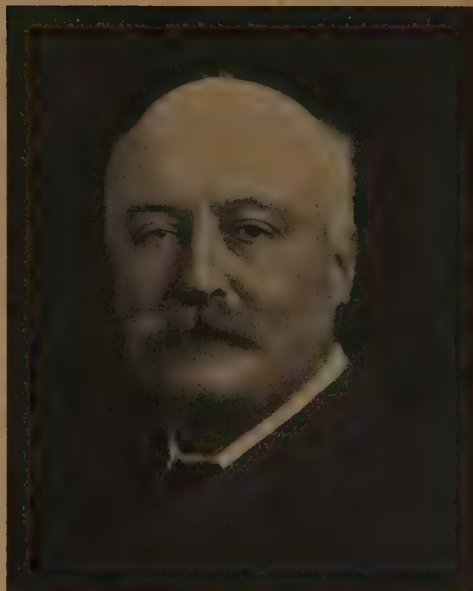
Parry, Stanford, Mackenzie und Cowen — zu verdanken. Zwei von diesen Komponisten waren zweifellos Genies und verdienen es, nicht nur als Wegbereiter genannt zu werden.

Sir Charles Villiers Stanford (1852—1924) war Ire von Geburt; seine besten Werke schuf er, wenn er in seiner Musik den irischen Nationalcharakter zum Ausdruck brachte. Sir Hubert Parry hingegen (1848—1918) war in jeder Hinsicht Engländer — ein „Gentleman“ mit vielseitigen Interessen. Er besaß ein feines Gefühl für die zartesten poetischen Nuancen der Sprache und gab als Komponist sein Bestes, wenn er mit unbeirrbarem künstlerischem Instinkt Verse in Musik setzte.

Beide Künstler waren Komponisten mit hohen Idealen und einer ernsten Kunstauffassung, beide wirkten in akademischen Kreisen — eine Tatsache, die natürlich ihren Anschauungen eine besondere Prägung gab —, und beide nahmen den deutschen Einfluß auf das damalige musikalische Leben Englands als gegeben hin. Innerhalb dieses äußeren Rahmens gelangte jeder von ihnen zu einer musikalischen Ausdrucksform, die zeitweilig einen ganz persönlichen Stempel trug und durchaus überzeugend war.

Stanford beherrschte die Kompositionstechnik besser als Parry — eine Technik, die er sich während seines Studiums in Deutschland angeeignet hatte und die sich außerdem durch seine Liebe zu den deutschen Meistern, besonders zu Brahms, erklären läßt. Die Gestaltung der musikalischen Aussage schien ihm kaum irgendwelche Schwierigkeiten zu bereiten. Parry hingegen, dessen Werk ebenfalls sehr umfangreich ist, fand seine Ausdrucksform (abgesehen von den Versvertonungen) nicht mit der gleichen Sicherheit — er neigte mehr zum Experiment.

Nichts könnte in seiner Art schöner oder dem Anlaß gemäßer sein als Parrys herrliche Vertonung des 122. Psalms „I was glad“ („Ich freute mich“) — ein Werk, das er zur Krönung Eduards VII. schrieb und das seither bei sämtlichen Krönungsfeierlichkeiten aufgeführt wurde. Eine andere, restlos geglückte Verschmelzung von Wort und Ton ist Parrys „Blest pair of sirens“. Diese für Chor und Orchester gesetzte Vertonung von Miltons „Ode on a Solemn Music“ atmet in ihrem musikalischen Stil — wie einmal gesagt worden ist — den Geist der Erhabenheit, der Miltons Gedicht durchzieht. Das Werk wird noch immer überall in Großbritannien aufgeführt und zeigt vielleicht am eindrucksvollsten, zu welcher künst-



Sir Hubert Parry Foto: Elliott and Fry

lerischen Höhe englische Chormusik von einem Komponisten geführt werden kann, der eine geniale Begabung für die Vertonung der Sprache besitzt. Das gleiche gilt für die „Songs of Farewell“ — sechs Motetten, die Parry in den letzten drei Jahren vor seinem Tode schrieb. Chorwerke wie diese und einige der herrlichen Sologesänge in den zwölf Zyklen, die er nach Gedichten aus der englischen Lyrik schrieb, begründeten seinen bleibenden Ruhm — nicht seine zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerke, von denen man keines als wirklich erfolgreich bezeichnen kann.

Stanford war einer der fruchtbarsten englischen Komponisten. Obwohl der Einfluß von Brahms bei ihm sehr deutlich spürbar ist, spiegeln seine Kompositionen keineswegs nur die Musik dieses Meisters wider. Sieben Opern gehören zu seinem Werk; den meisten von ihnen war kein Glück beschieden. Eine jedoch, „Shamus O'Brien“, in der er seiner reichen irischen Phantasie freien Lauf läßt, ging um die ganze Welt. In seinen fünf „Irischen Rhapsodien“ für Orchester zeigt sich mehr noch als in seinen Sinfonien in schönster Weise der eigentümliche Charakter seiner Musik. Unter seinen Kammermusikwerken ist eine herrliche Sonate für Klarinette und Klavier mit einem ergreifenden langsamen Satz, der den Titel „Caone“ (ein irisches Klagelied) trägt. In seinen





Sir Charles Villiers Stanford . Foto: Elliott and Fry

Chorwerken war Stanford, was die musikalische Behandlung der Texte betrifft, weniger überzeugend als Parry; aber er wirkte stark befruchtend auf die neuere englische Kirchenmusik.

Als Lehrer übte Stanford einen sehr weitreichenden Einfluß aus. Viele der führenden britischen Komponisten unseres Jahrhunderts, die seine Schüler waren — Frank Bridge, Herbert Howells, John Ireland, Eugene Goossens und andere —, sprechen von ihrem Lehrer in tiefer Dankbarkeit.

Stanford hat einmal gesagt: „Das Ohr braucht Zeit, um einen Klang richtig aufzunehmen — heute ebenso wie in Beethovens Tagen. Ein musikalisches Werk mag kompliziert sein, aber das Ohr ist immer gleich: was für einen Sinn hat Musik, die seine Aufnahmefähigkeit überfordert?“

In einer gehetzten und angsterfüllten Zeit wie der unsrigen sollte man sich von Zeit zu Zeit dieser Worte erinnern. David Cox

#### Michael Tippett

Von den Engländern wird oft behauptet, sie seien Gefangene ihrer eigenen strengen Konventionen. Aber dieser Konformismus hat auch eine andere Seite, in der sich die Seele dieser Konventionalität ausdrückt — eine Reihe von exzentrischen Menschen nämlich, die Konventionen, die ihnen nicht gefallen, auch nicht beachten.

Wenn ich sage, daß Michael Tippett sich im wesentlichen in dieser Tradition der englischen Exzentrik bewegt, so heißt das nicht, daß er ein seltsamer Mensch ist, der sich auf der Straße komisch benimmt. Was ich damit sagen will, ist, daß er als Komponist allein steht. Er macht die Mode in der Musik nicht mit, er ist von der Zwölftonmusik ebenso weit entfernt wie vom Neoklassizismus, und obgleich er in vieler Hinsicht ein in der Tradition verwurzelter Komponist ist, färbt er die Tradition doch äußerst individuell.

Die Tatsache, daß er *jenseits aller musikalischen Konventionen* unserer Zeit steht — mit einem Wort, eben exzentrisch ist —, hat sowohl für seine eigene Entwicklung wie auch für die Würdigung seiner Musik durch weite Kreise ein Hindernis bedeutet. Da Tippett keine fertigen Lösungen akzeptiert, hat sich seine Entwicklung nur langsam vollzogen. Und wegen der großen Individualität seiner Musik, die für die konservativen Musikkenner und -liebhaber zu fremd und zu persönlich empfunden, für die Avantgardisten dagegen zu traditionell ist, hat er auch nur langsam Anerkennung gefunden.

Aber Tippett ist auch nur sehr langsam gereift. Er ist heute 53 Jahre alt. Sein Studium absolvierte er ohne besondere Auszeichnung am „Royal College of Music“; danach verdiente er sich seinen Lebensunterhalt als Musiklehrer. Während Anfang der dreißiger Jahre sein Zeitgenosse William Walton sich bereits internationalen Ruf erworben hatte, war Tippett noch gänzlich unbekannt. Er komponierte auch damals schon, jedoch ist aus dieser Zeit nur noch ein sehr schönes, aber wenig aufgeführtes Streichquartett in A-dur vorhanden, das Tippett im Jahre 1943 gründlich überarbeitet hat. Obgleich 1938 schon einmal eine Fantasiesonate für Klavier vorübergehend die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, war der Komponist mit 34 Jahren bei Kriegsausbruch noch keinen Schritt weiter gekommen.

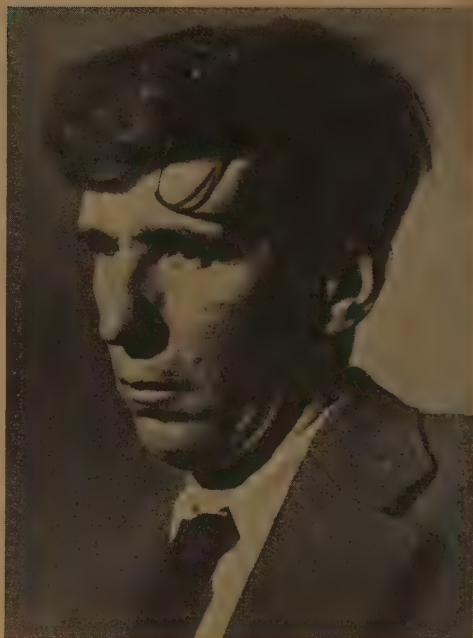
Die Uraufführung des Konzerts für zwei Streichorchester im Jahre 1940 brachte dem Komponisten den ersten Publikumserfolg. In der reizvollen Musik dieses Werkes paaren sich auf ganz eigene Weise der Stil der englischen Madrigalisten und ihre federnden Rhythmen mit einem Kontrapunkt, wie ihn etwa Hindemith schreibt. Das Zweite Quartett in Fis-dur aus dem Jahre 1942 zeigt eine ähnliche stilistische Synthese. In dieser Zeit beschäftigte Tippett sich sehr intensiv mit Beethoven.

Aber der Komponist ist weit davon entfernt, ein „reiner“ Musiker zu sein, wie man nach diesen frühen Werken meinen könnte. Wie Beethoven geht es ihm um den Menschen und das Menschliche; wie Beethoven ist er von den Problemen seiner Zeit tief angerührt. Seine Reaktion auf den Krieg war so eindeutig, daß Tippett für seine Anschauung ins Gefängnis ging. Seine Erschütterung über die Judenverfolgung gab den Anstoß zu dem vor mehr als zehn Jahren entstandenen Oratorium „Ein Kind unserer Zeit“, das kürzlich in Wuppertal seine deutsche Erstaufführung erlebte. Ausgangspunkt ist die Verfolgung der Juden, die im Jahre 1938 durch die Ermordung eines nationalsozialistischen Diplomaten durch einen jüdischen Flüchtling in Paris ausgelöst wurde. Aber das beherrschende Thema des Werkes ist das *Leid an sich* und das *Mitleid mit den Unterdrückten*. Stilistisch gesehen mag das Oratorium Unebenheiten aufweisen, aber bei seiner Uraufführung im Jahre 1944 hinterließ die starke Menschlichkeit des Werkes einen tiefen Eindruck, zu dem vor allem auch die Neger-Spirituals in den Chören beitrugen.

Während des Krieges war Tippett musikalischer Leiter des „Morley College“, einer Erwachsenenbildungsstätte im Süden Londons. Durch seine Chorarbeit an diesem Institut vertiefte er sein Wissen und seine Bewunderung für Henry Purcell, dessen Werke ihm Anregung für die Kantate „Boyhood's End“ gaben. Auch der tief empfundene Liederzyklus „The Heart's Assurance“ stammt aus dieser Schaffensperiode.

Nach dem Krieg schrieb Tippett eine *Sinfonie*, und dann war es lange still um ihn, da er an einer Oper arbeitete. „The Midsummer Marriage“ wurde in fünf Jahren komponiert und erlebte 1955 ihre Uraufführung in der Covent-Garden-Oper. Die Kritiker haben Fehler im dramatischen Aufbau und die Banalität des Librettos bemängelt, aber die Musik ist wahrscheinlich mit die beste und am tiefsten empfundene, die ein Engländer seit Purcell geschrieben hat. Tippett, der sich der Fünfzig näherte, war hier zur vollen Reife gelangt; zum erstenmal waren seine Fähigkeiten voll zum Durchbruch gekommen.

Nach „The Midsummer Marriage“ wandte sich Tippett wieder der Orchestermusik zu und beendete im vergangenen Jahre seine *Zweite Sinfonie*, die in London uraufgeführt wurde. Seine *Erste Sinfonie* aus dem Jahre 1945 war ein Fehlschlag, weil Tippett sich in keiner Weise an den üblichen sinfonischen Aufbau gehalten hatte, so



Michael Tippett Foto: British Features

daß dieses Werk trotz vieler ungewöhnlich guter Passagen dazu neigt, unter seinem eigenen Gewicht zusammenzubrechen. Tippett verfügt nicht über die technische Sicherheit beispielsweise eines Benjamin Britten. Seine Musik leidet gelegentlich unter einer erdrückenden Fülle der Gedanken, und es fehlt ihr der letzte Schliff.

Auch die *Zweite Sinfonie* zeichnet sich durch große Individualität aus, aber aus jedem ihrer Sätze spricht ein Komponist, der seine volle Reife und seinen eigenen Stil erreicht hat.

Peter Heyworth

## VOM INSTRUMENTENBAU IM LANDE

Englische Musikinstrumente  
in aller Welt

Überall auf der Welt stehen Klaviere, die den berühmten Namen einer englischen Firma tragen. Großbritannien steht heute als Exporteur von Klavieren an der Spitze der Weltausfuhrliste. Es führt die hochqualifizierten Instrumente nach über 60 Ländern aus und weiß sie mit so großer Sorgfalt zu bauen, daß sie allen nur denkbaren klimatischen Bedingungen angepaßt sind.

Schon lange vor dem zweiten Weltkrieg gingen aber nicht nur Klaviere alljährlich in großer Zahl



von der britischen Insel in die fernsten Länder der Erde. Auch der Export anderer Musikinstrumente hatte einen bedeutenden Umfang, und englische *Kirchenorgeln* sowie *Instrumente für Militärmusik* — seien es Trommeln, Hörner, Trompeten oder auch Dudelsäcke — waren berühmt und begehrt. Trotzdem wurde Großbritannien damals nicht zu den führenden Ländern auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaus gezählt, und in englischen Orchestern, Tanzkapellen und Musikschulen erklangen viele Instrumente ausländischer Herkunft.

Während des Krieges mußten sich die meisten britischen Musikinstrumentenbauer ernsteren Aufgaben zuwenden. Aber nach 1945, als die Waffen schwiegen, öffnete sich ihnen ein reiches Tätigkeitsfeld: der Musikhunger in aller Welt war groß, und Flügel und Klaviere, Trompeten und Pikkoloflöten, Tamburins und all die anderen Orchesterinstrumente galten als heißbegehrte Mangelware, da viele Produktionsstätten zerstört waren und die Lieferanten sich beim Wiederaufbau ihrer Existenz unüberwindlichen Schwierigkeiten gegenübersehen.

Diese Gelegenheit, den Export ihrer Erzeugnisse zu steigern, wurde von den britischen Musikinstrumentenmachern klug wahrgenommen, obwohl es auch in England wegen des Mangels an Rohstoffen und Fachkräften anfänglich harte Mühe kostete. Aber nach und nach gelang es den Fabrikanten und hochqualifizierten Handwerksbetrieben, ihre Produktion zu steigern und sich neue Absatzmärkte zu erschließen. Heute gehen rund 60% aller Musikinstrumente ins Ausland. An dieser erstaunlichen Leistung sind alles in allem nur wenige tausend schaffende Hände beteiligt; denn der Musikinstrumentenbau ist auch heute noch weitgehend ein echtes „Handwerk“, zu dessen Beherrschung es langer Übung und Liebe zu solider Werkmannsarbeit bedarf. Da, wo Maschinen die gleiche gute Arbeit wie Menschenhände leisten, werden aber auch sie zur Befriedigung des Bedarfs eingesetzt. Beste Qualität, gepaart mit klugem Eingehen auf die Wünsche und Bedürfnisse eines internationalen Kundenkreises, sind die Gründe für die stetigen Erfolge der britischen Musikinstrumente aller Art auf dem gesamten Weltmarkt. In Großbritannien werden heute alle bekannten Holz- und Blechblasinstrumente gebaut und in die ganze Welt, von Polen bis nach Japan, Afghanistan und den Fidschiinseln, exportiert.

Eine einzige englische Firma hat zum Beispiel 1956 über 21 000 Blechblasinstrumente im Wert von rund 3 Millionen DM und mehr als 15 000

Holzblasinstrumente und Rohrblattinstrumente im Wert von 1,6 Millionen DM gebaut, und im nächsten Jahr lagen bei der gleichen Firma allein für den nordamerikanischen Markt Aufträge auf mehr als 15 000 Blech- und 11 000 Holzblasinstrumente vor.

Auch die zahlreichen Sonderwünsche der Jazz-Enthusiasten überall auf der Welt werden von den englischen Instrumentenbauern erfüllt. So gibt es zum Beispiel eine Firma, die sich ganz auf die *Instrumente für Tanzkapellen* spezialisiert hat, deren Repertoire vor allem südamerikanische Musik enthält. Eine andere Firma hat sich ein in den USA sehr beliebtes *Saxophon aus Kunststoff* patentieren lassen. Eine große Zahl von Kinderinstrumenten geht regelmäßig an Schulen in überseeischen Ländern, besonders nach Afrika.

Der Bau von *Streichinstrumenten* hat zwar nicht die gleiche Bedeutung wie zum Beispiel in Frankreich, Italien oder Deutschland, aber auch hier geht den Erzeugnissen aus britischen Werkstätten ein guter Ruf voraus. Genannt sei nur die Londoner Firma W. E. Hill and Sons, die nicht nur Streichinstrumente baut, sondern auch zahlreiche Aufträge auf die *Restaurierung alter Instrumente* erhält. Auch englische Violinbogen werden von vielen bedeutenden Geigern in der ganzen Welt gern benutzt.

Berühmt sind die englischen *Orgelbauer*, deren Schöpfungen in den fernsten Ländern des britischen Commonwealth erklingen. Seit einiger Zeit kann auch kleinen Kirchengemeinden, die nicht über die Mittel zur Anschaffung einer großen Orgel mit Pfeifenwerk verfügen, geholfen werden. Eine britische Firma hat nämlich eine *elektronische Orgel* entwickelt, die wesentlich billiger und auch für wenig begüterte Gemeinden erschwinglich ist. Nicht vergessen werden dürfen hier die herrlichen englischen Glockenspiele, die nach zahlreichen Ländern exportiert werden.

Das wiedererwachte Interesse für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und für die *alten Instrumente*, auf denen sie gespielt wurde, veranlaßte mehrere englische Instrumentenbauer, sich diesem Spezialgebiet zuzuwenden, das lohnenswerte Ausfuhrmöglichkeiten bot. Arnold Dolmetsch hatte bereits Anfang dieses Jahrhunderts die *Blockflöte* wiederentdeckt, und heute nimmt der Bau und Export dieser Instrumente in den Dolmetsch-Werkstätten in der Grafschaft Surrey einen bedeutenden Platz ein. Mehrere Firmen bauen auch *Spinette*, *Cembali* und *Klavichorde*, da die Nachfrage nach diesen alten Tasteninstru-



In der Dolmetsch-Werkstätte Haslemere Foto: Henry Grant

menten in den letzten Jahren nicht nur in England, sondern auch in anderen Commonwealth-Ländern sowie in Deutschland, Frankreich und den Vereinigten Staaten stark gestiegen ist. Sie sind natürlich heute technisch weit vollkommener als ihre Ahnen, aber die Konstruktionsprinzipien sind die gleichen geblieben wie zur Zeit Johann Sebastian Bachs und Henry Purcells.

Viele Menschen, in deren Adern kein schottisches Blut fließt, meinen zwar, Dudelsackklänge seien „überhaupt keine Musik“, aber auch sie fasziniert bestimmt der malerische Anblick und charakteristische Klang einer großen Militärkapelle von Dudelsackpfeifern. Ob in Kanada oder Australien, in Frankreich oder den USA, stets werden diese Kapellen mit ihren *Trommeln*, *Signalhörnern* und *Dudelsäcken* von britischen Musikinstrumentenfirmen ausgestattet.

Obwohl die abendländische Musik heute nahezu eine „Weltsprache“ ist, gibt es noch immer einige Gegenden auf dieser Erde, in denen sie nicht verstanden und bewundert wird. Aber die britischen Instrumentenmacher befriedigen jeden Geschmack, mag er, an europäischen Maßstäben gemessen,

noch so merkwürdig sein. So gibt es englische Firmen, die die ausgefallensten *exotischen Musikinstrumente* bauen und exportieren: *Gambangs* und *Bonangs* nach Java, *Biwas* und *Bambusmundorgeln* nach China, *Maracas* nach Kuba.

Die Musikinstrumentenindustrie Großbritanniens ist also ein bedeutender Faktor im britischen Welthandel — sie ist aber noch viel mehr: ein Freudenspender für viele Völker auf der ganzen Erde.

Pamela Davies

Arnold Dolmetsch —  
ein Vorkämpfer für alte Musik

Vor hundert Jahren wurde ein Mann geboren, der in der ganzen Welt als Vorkämpfer für die Wiederbelebung des Interesses an alten Musikinstrumenten gilt — *Arnold Dolmetsch*, seines Zeichens Geiger, Komponist und Musiklehrer. Er stammte aus einer bekannten schweizerischen Musiker- und Instrumentenbauerfamilie. Er studierte zunächst bei Henri Vieuxtemps am Brüsseler Konservatorium und schloß später seine musikalische Ausbildung am „*Royal College of Music*“ in London ab. Mit seinem ersten Posten als Geigenlehrer „*Dulwich College*“ schien seine Laufbahn

als Berufsmusiker, als Virtuose, Lehrer, Dirigent und Komponist klar und vielversprechend vorgezeichnet zu sein. Aber die zufällige Begegnung mit einer Reihe von Kleinodien der englischen Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts im Britischen Museum gab seinem Leben eine völlig andere Richtung.

In der Überzeugung, daß diese Musik englischer Komponisten aus dem „*Goldenen Zeitalter*“ wieder zum Tönen gebracht werden sollte, gab er seine Karriere auf und widmete sich nur noch der Erforschung alter Musik und der Instrumente, auf denen sie gespielt werden mußte, um zur vollen Wirkung zu kommen. Dolmetsch trug eine Sammlung seltener alter Instrumente zusammen, so Violen, Lauten, Virginalen und Klavichorde, und versuchte, sie von Geigen- und Klavierbauern restaurieren zu lassen. Aber er mußte bald feststellen, daß die Restauratoren hauptsächlich darauf eingestellt waren, die Instrumente klanglich so weit wie möglich modernen Instrumenten anzugleichen, was ihren eigenartigen Reiz natürlich zerstörte.



Das war der Augenblick, da Dolmetsch seine anfängliche Ausbildung als Instrumentenbauer in der Klavier- und Orgelbauanstalt seines Vaters und Großvaters sehr zustatten kam. Er richtete sich im Dachgeschoß seines Hauses eine Werkstatt ein und machte sich selber ans Restaurieren. Nach einem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten und in Frankreich, wo er für viele bedeutende Musiker alte Instrumente baute — unter anderem ein Cembalo für Ferruccio Busoni — kam Dolmetsch wieder nach England und siedelte 1917 aus dem Londoner Vorort Hampstead nach Haslemere in der Grafschaft Surrey über, wo sein großes Lebenswerk seinen Anfang nahm, das noch heute fortgesetzt wird.

Schon allein das Ausgraben von Werken früher großer Meister und der Bau der Instrumente, die für eine stilreine Aufführung dieser Werke erforderlich sind, stellte eine beachtliche Leistung dar. Aber Dolmetsch wollte mehr. Durch ausgedehntes Studium alter Werke über Musik in vier Sprachen und das intuitive Verständnis des ausübenden Musikers brachte er sich selber bei, diese Instrumente zu spielen. Er entzifferte die alten Notenschriften und stellte an Hand von Manuskripten früher Komponisten unwiderlegbare Regeln auf für die Grundsätze, die für die richtige Ornamentierung und Phrasierung, den richtigen Rhythmus und die richtige Dynamik ihrer Musik bestimmend sind.

Um möglichst weite Kreise mit der alten Musik und ihren Instrumenten bekannt zu machen, gründete Dolmetsch im Jahr 1925 das „Haslemere Festival“, das seither jedes Jahr stattgefunden hat. Auf dem Programm steht immer eine reiche Auswahl von Werken aus der europäischen Musikliteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, die von bekannten Kräften aus Großbritannien und anderen Ländern gespielt werden.

Als Arnold Dolmetsch im Jahre 1940 im Alter von 82 Jahren starb, hatte sein Lebenswerk in reichem Maß Anerkennung gefunden und die musikalische Welt befruchtet. Er starb in dem Wissen, daß seine Familie und seine Schüler sein Werk weiterführen würden, dem er sich sein Leben lang mit soviel Hingabe gewidmet hatte.

Heute werden in den unter der Leitung von Carl Dolmetsch stehenden Dolmetsch-Werkstätten für die ganze Welt die Instrumente hergestellt, für die die frühen Meister Bach, Purcell, Couperin, Byrd und viele andere ihre Werke schrieben. Alle Instrumentenbauer in Haslemere können die In-

strumente, die sie bauen, auch spielen. Und diese glückliche Verbindung von Musikantentum und Handwerkskunst verleiht den Dolmetsch-Werkstätten ihren besonderen und einmaligen Charakter.

Raymond Hewett

#### In der Werkstatt der Sackpfeifenmacher

Hinter der uralten Zauberkraft einer Musik für Dudelsack verbirgt sich stolzbescheiden die Geschichte einer traditionellen Handwerkskunst, die dieses wohl malerischste aller Holzblasinstrumente in wunderbaren Exemplaren schuf.

Schottland ist natürlich das Zentrum der Dudelsackherstellung, aber wahre Prachtstücke werden auch in London gebaut — nur wenige Kilometer von Piccadilly Circus, aber Hunderte von Kilometern von den rauh-schönen Bergen ihrer eigentlichen Heimat entfernt. Seit 75 Jahren stellt die Familie Starck in Londons Camden Town in einer kleinen altmodischen Fabrik, deren Atmosphäre an Dickenssche Romane erinnert, Sackpfeifen her, deren Melodien in der ganzen Welt erklingen. Es fing damit an, daß der Tambourmajor der Königin Victoria, William Ross, dem gewandten Flötenmacher Henry Starck einen Satz Hochlandpfeifen in Auftrag gab. Starck widmete sich der ungewohnten Aufgabe mit seiner gewohnten Geschicklichkeit — und nach neuen Aufträgen entstand bald die Dudelsackfabrik. Die Instrumentenmacher sind auch heute noch fast sämtlich Mitglieder der Familie Starck. Der 77jährige Vater des heutigen Chefs lebt zwar offiziell im Ruhestand, aber man kann ihn täglich in dem winzigen „Werk“ in Camden Town sehen, wo seine in 65 Jahren erworbenen Erfahrungen den geliebten Dudelsäcken auch jetzt noch zugute kommen. Jedes fertige Instrument, das in die Welt hinausgeschickt wird, hat seinen ganz eigenen Charakter. „Massenproduktion kommt hier nicht in Frage“, erklären die Starcks. Das in den Dudelsäcken verarbeitete Material kommt aus vielen Ländern: Sehr hartes Ebenholz für die Pfeifen aus Westafrika, Elfenbein aus Belgisch Kongo, Rohrblätter aus Spanien, seidene Bänder aus Frankreich, Schafsbälge und kariertes Tuch aus Großbritannien. International wie die Materialversorgung ist auch der Versand. Dudelsackpfeifen bringen Heimatklänge zu den Schotten in Amerika, Australien, Neuseeland — und wohin sonst die Söhne der Hochlandtäler ausgewandert sein mögen.

Raymond Hewett



Zuschauerraum in Covent Garden Foto: British Features

## MUSIKSTADT LONDON

### Covent Garden Opera

Großbritanniens Königliche Oper, „Covent Garden“, feierte im Mai ihr hundertjähriges Bestehen. Jedoch erschöpft sich die Geschichte dieses berühmten Hauses keineswegs mit den letzten hundert Jahren. Das erste Theater wurde an dem gleichen Platz, wo heute die Oper steht, im Jahre 1732 erbaut. Englands einzige Oper von Bedeutung bis zu Benjamin Brittens „Peter Grimes“ (1945). „The Beggar's Opera“ von John Gay, erlebte in diesem Haus ihre erste Aufführung. Auch Händel wurde mit einigen seiner Opern hier gefeiert.

Das zweite „Covent-Garden“-Theater, das nach der Zerstörung des ersten im Jahre 1808 erbaut wurde, zeichnet sich durch ein großes musikalisches Ereignis aus: die Premiere von Carl Maria von Webers letzter Oper „Oberon“. Der Komponist dirigierte sein Werk selber. 1847 wurde „Covent Garden“, was es heute noch ist: die Heimat der Oper in London.

Die Königliche Oper ist charakteristisch für London überhaupt. Man sollte erwarten, daß „Covent Garden“ etwa am Piccadilly Circus oder am Trafalgar Square läge, so wie Opernhäuser auf dem Kontinent meistens einen prominenten Platz in der jeweiligen Stadt einnehmen. Aber alle, die etwas von den verborgenen Geheimnissen Londons wissen und seinen Charakter kennen, sind nicht im geringsten überrascht, die große Oper in einer

Ecke des Londoner Obst- und Gemüsemarktes zu finden, der unter dem Namen „Covent Garden“ bekannt ist. Dort steht sie schon so lange, daß zu Mozart und Verdi wie selbstverständlich Orangen und Kohlköpfe gehören, und Opernbesucher in großer Garderobe machen sich nichts daraus, auf



Foyer in Covent Garden Foto: British Features





Royal Albert Hall  
Foto: British Features

ihrem Weg zu Wagners „Götterdämmerung“ durch lange Reihen von aufgestapeltem Blumenkohl zu schreiten. Die rauen Markthändler haben immer ein freundliches Wort und ein ermunterndes Lächeln für die Ballettmädchen, die dem Bühneneingang zueilten, um in den lieblichen Hainen des „Schwanensees“ zu verschwinden.

Der Besucher, der das Opernhaus durch die Säulenhalle betritt, fühlt sich in die Zeit um 1850 versetzt. Ein prachtvolles Treppenhaus und Foyers mit großen Kronleuchtern, die im Halbrund angeordneten, von unzähligen blaßroten Lampen beleuchteten Sitzreihen in Gold und Karminrot und die Perücken tragenden Lakaien gehören alle in die viktorianische Ära. Der Zuschauerraum mutet fast wie ein Wohnzimmer an, so intim ist die Atmosphäre, die er ausstrahlt. Dabei hat das Haus Platz für etwa 2000 Gäste.

Nicht immer hat „Covent Garden“ nur glanzvolle Opern- und Ballettaufführungen erlebt. Zur Zeit des ersten und zweiten Theaters gab es manchen Theaterkrach, weil die Preise zu hoch waren oder weil Schauspieler, die zugleich auch in einem zweiten Haus auftraten, zu spät kamen und ihre Zuschauer enttäuschten. Pantomimen mußten helfen, um die leeren Kassen zu füllen, und im letzten Krieg diente das Haus englischen Truppen auf Heimaturlaub als Tanzlokal.

Heute ist „Covent Garden“ der unbestrittene Mittelpunkt des Londoner Konzert- und Theaterlebens und die einzige große Oper der Welt, die elf Monate im Jahr spielt. Im Jahre 1946 kam das Royal

Ballet, das bis dahin im „Sadler's Wells“ beheimatet war, an das „Covent-Garden“-Theater, wo es durch seine Aufführungen der großen klassischen Stücke und vieler moderner Werke in der ganzen Welt berühmt wurde. „Covent Garden“ beschäftigt 600 Menschen.

Ein Abend in der großen Oper wird jedem zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Christopher Horton

#### Royal Festival Hall

Die Geschichte des Londoner Musiklebens ist untrennbar verknüpft mit Georg Friedrich Händel. Man nehme es den Londonern nicht übel, wenn sie ihn fast als einen der Ihren betrachten. Umgekehrt fehlt ja nicht viel, daß die Deutschen von „unserem Shakespeare“ reden. Man lasse den Engländern also Händel als Leihgabe — er ist in guten Händen und wird gepflegt. Alle Bestrebungen zur Förderung der Kunst sind im Grunde genommen erfolglos, wenn ein aufnahmebereites und kunstfreudiges Publikum fehlt. London hat seit dem Kriege dieses Publikum. Den kleinen Kreis von Kennern und sachverständigen Genießern hat es zu allen Zeiten gegeben. Aber er genügt in keinem Lande mehr als Träger des kulturellen Lebens.

Vielerorts hat der Staat einspringen müssen. Das Londoner Konzertleben jedoch wird — bei billigen Preisen — einzig und allein von der zahlenden Masse der Zuhörer getragen. Wo ein großes treues Publikum gesichert ist, da brauchen die Veranstalter keine Sorge zu haben um die Kosten. Daher ist London zum Treffpunkt der besten Pianisten, Geiger, Dirigenten, Sänger und Sängerinnen



Royal Festival Hall  
Foto: David Potts

geworden. Es hat den berühmtesten Pflegestätten der Musik den Rang abgelaufen. Es gibt kaum eine Woche im Jahr, in der man nicht einen Künstler oder eine Künstlerin von Weltruf oder einige musikalische Kostbarkeiten hören könnte. Das *Royal Philharmonic Orchestra* — eines der vier großen Londoner Orchester — gehört zu den besten der Welt, und die Londoner Chor-Aufführungen sind zu einem Begriff geworden.

Über die höchste Qualität und eine verwirrende Reichhaltigkeit hinaus hat London auch den besten äußeren Rahmen zu bieten. In der *Royal Festival Hall*, einer Meisterleistung britischer Architekten und Akustik-Fachleute, besitzt London die unbestreitbar vollkommenste Konzerthalle der Welt. Hier ist ein Konzert wirklich ein reiner Genuß. Nicht wenige Musikfreunde in Amerika und Europa vertreten die Ansicht, die *Royal Festival Hall* auf dem Südufer der Themse rechtfertige allein schon eine Reise nach London. Mit dem Äußeren der Halle vermögen sich allerdings die wenigsten Londoner abzufinden, und selbst der allerbegei-

stertste Anhänger moderner Architektur wüßte einige Änderungswünsche anzubringen. Hingegen wird auch der kritischste Besucher von der Lösung verschiedenster Raumprobleme und der Großzügigkeit beeindruckt sein, mit der dieser Bau geplant und durchgeführt worden ist.

Die *Royal Festival Hall* gilt heute für den kultivierten Besucher als eine der Attraktionen Londons, die man auf keinen Fall übersehen darf. Die riesigen Glaswände ihres Restaurants geben den Blick frei auf die Themse, auf der vor mehr als 200 Jahren Händels „Wassermusik“ zum erstenmal erklang.

Thomas Haller

## ENGLISCHE MUSIKPFLEGE

### Musik an der Themse

Britische musikalische Institutionen gründen sich auf eine schon lange bestehende Tradition. Sie ändern sich nur allmählich und fast unmerklich. Aber sie ändern sich; bis man eines Tages feststellen muß, daß eine Wandlung stattgefunden



hat. Besonders seit Kriegsende ließ sich dieses Phänomen in London beobachten. Es betrifft sowohl die Aufführungen als auch das Publikum.

Londons berühmteste Orchester-Vereinigung ist wohl die *Royal Philharmonic Society*, die gerade ihre 146. Spielzeit beendete. Sie wurde 1813 gegründet. Für diese Gesellschaft komponierte Beethoven seine 9. Symphonie, und bei allen ihren Konzerten ist Beethovens Büste zu sehen. Die Vereinigung wurde von ausübenden Musikern gebildet, und auch heute noch kann nur der aktive Mitglied werden, der Musik als Beruf ausübt. Andere sind als „fellows“ willkommen. Selbstverständlich darf die Öffentlichkeit den Konzerten beiwohnen. In den Tagen der Königin Victoria fanden sie in der St. James's Hall statt, später in der Queen's Hall, während des Krieges in der Royal Albert Hall und heute in Londons großartiger Festival-Hall. Von 1932 bis zum Krieg war Sir Thomas Beechams eigenes Orchester, die *Londoner Philharmoniker*, das offizielle Orchester der Gesellschaft. Bis auf das Konzert der Dresdener Staatskapelle unter Karl Böhm im Jahre 1936, als die Philharmoniker in Deutschland weilten, spielte es bei allen Konzerten der Gesellschaft. Auf ihre Einladung hin unternahmen während des Krieges verschiedene Orchester die musikalischen Aufgaben. Aber seit Beecham 1947 das *Royal Philharmonic Orchestra* gründete, kam man auf die Vorkriegsgewohnheit zurück, die meisten Konzerte nur von einem einzigen Orchester spielen zu lassen. Trotzdem konzertierte innerhalb der Abonnementsveranstaltungen der letzten Saison sowohl das *Hallé-Orchester* als auch das *BBC-Symphonie-Orchester*. Diese Reihe umfaßte u. a. ein Konzert zu Ehren des 85. Geburtstages von Vaughan Williams unter der Leitung von Sir Adrian Boult, ferner Konzerte unter Rudolf Kempe, Jascha Horenstein, Rudolf Schwarz, Sir Malcolm Sargent und Sir John Barbirolli.

Die *Royal Choral Society*, die zur Eröffnung der Albert Hall 1871 von Gounod gegründet wurde, ist nur geringen Veränderungen unterworfen gewesen. Sie gehört zu den wenigen Organisationen im britischen Musikleben, bei denen dies nicht der Fall ist. Das alljährliche Programm ändert sich kaum; unvermeidlich sind nach wie vor Händels „Messias“, Mendelssohns „Elias“ und Elgars „Traum des Gerontius“.

Das *Londoner Symphonie-Orchester*, 1904 gegründet, ist vielen Wechselfällen unterworfen gewesen. Doch es zeigte während der letzten zwei oder drei Jahre ein neues Gesicht. In der gegen-

wärtigen Spielzeit dirigierte Kempe, Monteux, Edouard van Remoortel und Barbirolli. Josef Krips gab einen Beethoven-Zyklus.

Die *Londoner Philharmoniker* (Beechams Orchester aus dem Jahre 1932) haben den Charakter, den sie in jenen Tagen besaßen, ganz verloren. Damals waren sie das offizielle Orchester von Covent Garden und musizierten regelmäßig unter Beecham, Furtwängler, Weingartner und Gui. Heute halten sie ein gutes, doch nicht übermäßig hohes Niveau. Sie werden dirigiert von Boult, Silvestri und Steinberg. Dieser wurde für die kommende Spielzeit zum ersten Dirigenten gewählt.

Das *BBC-Symphonie-Orchester* steht unter der Leitung von Rudolf Schwarz. Das Niveau ist unterschiedlich. Obwohl das Orchester es sich leisten kann, viele Neuheiten in sein Programm aufzunehmen, haben gerade diese dazu geführt, die Anzahl der Zuhörer niedrig zu halten.

Das künstlerisch hochstehendste und faszinierendste aller Londoner Orchester ist die *Philharmonia*. Sie wurde ursprünglich von Walter Legge als Orchester für Rundfunkübertragungen und Schallplattenaufnahmen gegründet. Regelmäßige Konzertreihen unter Klemperer, Karajan, Sawallisch, Silvestri und Giulini zählen zu den künstlerischen Höhepunkten in der Londoner Saison. Mr. Legge rief auch einen Chor ins Leben, der unter dem Bayreuther Meister Wilhelm Pitz arbeitet. Er singt bei den Konzerten des Orchesters und nimmt an Schallplattenaufnahmen teil.

Neben diesen großen Orchestern besteht noch eine Reihe von Kammerorchestern. Auch aus der Provinz, z. B. aus Liverpool, aus Birmingham, aus Bournemouth und Manchester kommen Orchester nach London, ebenso aber auch berühmte Orchester aus Übersee. So gastierte hier im April das Gewandhausorchester unter Konwitschny zweimal, und im Mai erschien das *Philadelphia-Orchester* unter Ormandy. Der Mai ist traditionsgemäß der Monat der festlichen Konzerte. Dieses Jahr fand ein internationales Music-Festival statt. Harold Holt gelang es, David Oistrach, Yehudi Menuhin, Lev Osborn, Claudio Arrau und andere berühmte Solisten nach London zu bringen.

Die starke Verbreitung der Schallplatte in der Öffentlichkeit hat dazu geführt, daß diese Konzerte ein sehr großes Publikum haben. Der Zuhörerkreis in der neuen Festival-Hall ist ein anderer, als es früher in der alten Queen's Hall der Fall war, wo er sich einst vornehmlich aus

ersten Kreisen der Gesellschaft zusammensetzte. Keine der heutigen Organisationen kann es sich jedoch noch leisten, auf ein Abonnementspublikum zu verzichten (mit Ausnahme der Königlichen Philharmonischen Gesellschaft). Die jüngere Generation unter den Zuhörern treibt einen ungeheueren Persönlichkeitskult, und diese Leidenschaft wird leider noch von einer Reihe von Musikmagazinen unterstützt.

Das Publikum von Oper und Konzert ist keinesfalls gleich. Es unterscheidet sich in seiner ganzen Art grundsätzlich voneinander. Ausgenommen hiervon sind nur die wenigen wirklichen Musikliebhaber, die sich sowohl für die Oper als auch für Konzerte und Kammermusik interessieren. Auch das Publikum von Oper und Ballett erscheint in seiner Zusammensetzung sehr unterschiedlich. Während des Sommers nimmt Glyndebourne mit seiner etwas snobistischen Art den Platz von Covent Garden ein. Aber die großartigen Neuinszenierungen der Königlichen Oper mit „Don Carlos“, „Ring“, „Elektra“ und den „Trojanern“ haben einigen Leuten zu denken gegeben. Außer den „Trojanern“, die man in englischer Sprache singt, werden alle diese Aufführungen in Covent Garden jeweils in der Originalsprache gegeben. Opern, die in englisch gesungen werden, werden aus Kreisen der Gesellschaft vielfach mit Mißtrauen betrachtet; man befürchtet wohl eine Demokratisierung einer Kunstform, die man einst als eine ureigenste Form der Unterhaltung ansah. Der neue Mittelstand bevorzugt Covent Garden. An den meisten Abenden kommen die Menschen in ihrer gewöhnlichen Kleidung; das Regencap wird unter den Sitz gestopft; in den Pausen ißt man Schokolade und Eis. Gleich den Besuchern der Konzerte fürchtet auch das Publikum der Opernhäuser von Covent Garden, Sadler's Wells und Carl Rosa vielfach alle Neuheiten. So fanden die großartigen Aufführungen der „Jenufa“ in Covent Garden, des „Trittico“ in Sadler's Wells und des „Benvenuto Cellini“ bei Carl Rosa vor ziemlich leeren Häusern statt.

Trotz allem, was gesagt und geschrieben wird, scheint es nicht so zu sein, wie viele behaupten, daß während des letzten Krieges ein großes, intelligentes musikalisches Publikum herangewachsen ist. Es gibt nicht genug Zuhörer, um die Konzertsäle zu füllen, nicht genug Opernbesucher für einen ständigen Spielplan. Man wird die weitere Entwicklung abwarten müssen.

Harold Rosenthal

## Das Hallé-Orchester

### Aufstieg und Ruhm

Das Hallé-Orchester von Manchester, eins der berühmtesten britischen Symphonieorchester, feierte sein hundertjähriges Bestehen. Kein anderes Symphonieorchester in England, nicht einmal in London selber, hat so lange ununterbrochen bestanden.

Die Geschichte des Hallé-Orchesters ist wahrhaft international. Keiner der vier Männer Charles Hallé, Hans Richter, Hamilton Harty und John Barbirolli, die aus dem Orchester das machten, was es heute ist, stammte aus Manchester selber. Der Begründer, Charles Hallé, war Deutscher. Er wurde in der westfälischen Stadt Hagen geboren. Als Konzertpianist ließ er sich zu Beginn seiner Karriere in Paris nieder, wo er mit Liszt, Chopin, Wagner, Berlioz, Paganini und anderen großen Männern aus dieser Zeit befreundet war.

Aus politischen Gründen mußte er Paris im Jahre 1848 verlassen und ging nach England. Im Jahre 1857 fanden in Manchester Musik- und Theaterfestspiele statt, für die Hallé, der bereits vorher in Manchester dirigiert hatte, ein neues Symphonieorchester bildete. Nach den Festspielen sollte das Orchester aufgelöst werden; Hallé jedoch entschloß sich aus eigener Initiative, es zu einer ständigen Einrichtung zu machen, und am 30. Januar 1858 gab das Orchester sein erstes Konzert in der „Free Trade Hall“ in Manchester. Im Laufe der nächsten 37 Jahre machte Hallé, der ein feiner und fortschrittlicher Musiker war, seine Zuhörer mit vielen, damals zeitgenössischen Werken von Wagner, Brahms, Berlioz, Smetana, Dvořák und Grieg bekannt. Durch seine Freundschaften aus der Pariser Zeit gelang es ihm, die damaligen großen Solisten nach Manchester zu bringen. Der Geiger Joachim trat nicht weniger als 43mal mit dem Hallé-Orchester auf.

Hallé hinterließ bei seinem Tode im Jahre 1895 ein erstklassiges Orchester, und es war keine Überheblichkeit, wenn als sein Nachfolger nur einer der besten Dirigenten seiner Zeit in Frage kam. Nachdem das Orchester kurze Zeit von Gastdirigenten geleitet worden war, übernahm es der große Hans Richter als ständiger Dirigent, der anfangs nur wegen des notorisch schlechten Wetters in Manchester zögerte, das Engagement anzunehmen, und nicht, weil er etwa Zweifel an den Fähigkeiten des Orchesters hatte. Richters Vertrag enthielt eine Klausel, die besagte, daß er jederzeit von seinem Posten zurücktreten könnte, wenn Regen und Nebel in Manchester ihm zuviel werden sollten.



Trotzdem blieb er 12 Jahre. Die Orchestermitglieder erzählen sich noch heute viele Anekdoten aus Richters Zeit, dem es, obwohl er die englische Sprache nur mangelhaft beherrschte, immer gelang, dem Orchester klarzumachen, was er von ihm wollte. Richters großes Verdienst war, daß er sich besonders für das Werk des englischen Komponisten Edward Elgar einsetzte, der bis dahin ziemlich unbekannt geblieben war. Richter war ein großer Bewunderer von Elgars Musik und sagte einmal, daß er ihn sogar Brahms vorziehe. In London dirigierte er die Uraufführung der „Enigma“-Variationen, die Elgar über die Grenzen seiner engen Heimat hinaus bekannt machten. Und in Manchester leitete er die Uraufführung von Elgars „Erster Symphonie“.

Nachdem Richter 1912 in den Ruhestand gegangen war, wurde das Orchester wiederum einige Jahre lang von Gastdirigenten geleitet, von denen Sir Thomas Beecham den größten Einfluß auf die Musiker ausübte. Jedoch schien das Hallé-Orchester nur unter ständigen Dirigenten sein Können wirklich zu entfalten, und so wurde im Jahre 1920 der Ire Hamilton Harty auf diesen Posten berufen. Von den vier „großen Männern“ des Orchesters ist Harty international am wenigstens bekannt, aber der Engländer verbindet mit dem Hallé-Orchester zuerst seinen Namen. Ohne Zweifel leitete Harty das Orchester in seiner schwierigsten Zeit, da zwischen den beiden Weltkriegen die Kosten stiegen und es damals noch keine staatlichen Subventionen gab, wie sie heute in England vom „Arts Council“ gewährt werden. In dieser Zeit waren die meisten Orchestermitglieder ständige Angestellte des BBC-Northern Orchestra, dem sie darum auch in erster Linie zur Verfügung stehen mußten. Obwohl Harty für Proben nur wenig Zeit hatte, gelang es ihm nicht nur, die Position des Orchesters als eines der ersten Englands zu halten, sondern er erweiterte auch sein Repertoire. Daß Berlioz in Großbritannien einen so guten Ruf hat, ist hauptsächlich ihm zu verdanken.

Im Jahre 1931 trat Harty in den Ruhestand, und das Orchester mußte erneut auf Gastdirigenten zurückgreifen mit dem Ergebnis, daß das Interesse an seinen Konzerten langsam nachließ. Das Orchester machte Anfang der vierziger Jahre seine größte Krise durch, nachdem die „Free Trade Hall“, in der es seit Beginn seines Bestehens gespielt hatte, bei einem Luftangriff zerstört wurde. In dieser Krise unternahmen es einige Bürger der Stadt Manchester, ihr berühmtes Orchester vor dem Ruin zu bewahren. Der damalige Dirigent des

New York Philharmonic Orchestra, John Barbirolli, der Toscaninis Nachfolger war, wurde noch während des Krieges gebeten, die ständige Leitung des Hallé-Orchesters zu übernehmen. Barbirolli nahm an, kehrte 1943 nach England zurück und ist seitdem in Manchester. Er hat das Orchester erweitert, Gastspielreisen durch Großbritannien und im Ausland unternommen und allen finanziellen Krisen zum Trotz dem Orchester einen größeren künstlerischen Ruf geschaffen, als es je zuvor gehabt hat. Seine Arbeit und seine Treue zu seinen Musikern sind ihm gelohnt worden. Barbirolli hat viele lukrativere Posten abgelehnt, um in Manchester bleiben zu können. Er wurde in den Adelsstand erhoben und erhielt die Goldmedaille der Royal Philharmonic Society. Die größte Ehre für ihn ist jedoch die Verehrung und die Achtung, die ihm sein Orchester und seine Zuhörer in ganz Großbritannien entgegenbringen.

Das Hallé-Orchester ist schon immer mehr als ein Provinzorchester gewesen, aber erst unter Barbirolli hat es wahrhaft internationalen Ruhm erworben. Seit 1951, als die neue „Free Trade Hall“ eröffnet wurde, gibt es regelmäßig Konzerte in diesem Gebäude. Daneben spielt es in anderen Städten Nordenglands, in London und bei den Edinburger Festspielen, so daß die Zahl seiner jährlichen Konzerte mehr als 250 beträgt. Sein Repertoire ist groß und abwechslungsreich, aber Barbirolli hält immer einen besonderen Platz für seine Lieblingskomponisten Gustav Mahler und den Veteranen unter den lebenden englischen Komponisten, Vaughan Williams, bereit. Vaughan Williams' beide letzten Symphonien erlebten ihre Uraufführung in Manchester. Geoffrey Skelton

#### Der Dirigent: Sir John Barbirolli

John Barbirolli nennt sich voll Stolz einen Londoner. In der Southampton Row wurde er vor 50 Jahren geboren. Aber sein Vater und sein Großvater, ebenfalls Musiker, haben bei der Uraufführung von Verdis „Othello“ an der Mailänder Scala mitgespielt, und seine Mutter stammte aus Südfrankreich. Er hat das typisch italienische Aussehen, die dunkle Hautfarbe, die Augen. Doch seine Sprache und die gelegentlich zutage tretende Witzigkeit und Schalkhaftigkeit des „Cookney“ weisen ihn als Londoner aus.

Auch napoleonische Züge sind vorhanden: der kleine Wuchs, die Neigung, das Kinn beim Sprechen einzuziehen, die Angewohnheit, auf dem Weg zum Dirigentenpult den linken Arm anzu-



Sir John Barbirolli Foto: British Features

winkeln, als wolle er die Hand unter den Rockaufschlag schieben. Sein gebieterisches Wesen, die unbedingte Durchsetzung seines eigenen Willens und sein unerschütterlicher Glaube an seine Intuition können ebenfalls als napoleonisch gelten.

Von Wagner sagt man, sein Verstand sei im Innern eiskalt gewesen, während er die Höhepunkte brandender Leidenschaft beim Zusammentreffen Tristans mit Isolde im Garten im zweiten Akt komponierte. So ist es auch bei Barbirolli. Während einer wunderbar vitalen und aufgelockerten Aufführung von Mahlers Neunter Symphonie saß ich einmal mitten unter dem Hallé-Orchester. An jenem Tag sah ich Tränen in Barbirollis Augen, erkannte ich den Aufruhr in seinem Innern. Aber nach der Aufführung, die Mahler selbst wahrscheinlich als emotionelle Anspannung bis zum äußersten empfunden haben würde, sagte mir Barbirolli, er habe mich zwischen den Kontrabässen sitzen sehen und hoffe, ich hätte bequem gegessen. Rücksichtslos fordert er das Äußerste von sich selbst, und folglich erwartet er von jedem anderen, der sich der Musik verschrieben hat, die gleiche Aufopferung und Unermüdlichkeit. Woraus er seine Energie schöpft, ist schwer zu sagen; oder besser, es ist schwer zu sagen, wie er sie immer wieder aufladen kann. Er ist physisch geschmeidig und zäh. Eine Mischung von Enthaltsamkeit und Sinnenfreude am Leben, von Spartaner- und Epi-

kuräertum, von liebenswürdiger Rücksichtnahme und kompromißloser Geradheit ist das Geheimnis seiner Universalität als Interpret. Geistige Verwandtschaft und Verständnis verbinden ihn mit *Vaughan Williams*; dieselbe geistige Verwandtschaft und dasselbe Verständnis verbinden ihn auch mit *Gustav Mahler*. Dabei sind die beiden Komponisten Welten voneinander entfernt. Seine Interpretation von *Elgars* „Traum des Gerontius“ ist priesterliche Erhabenheit ins Poetisch-Sinnliche verwandelt. Seine Interpretationen der Werke von *Sibelius* sind so unpersönlich großartig wie die finnische Landschaft und wie des Komponisten Antlitz.

Die Neuerschaffung des Hallé-Orchesters aus den Trümmern des Krieges ist seine große, selbstlose Tat für die Musik in Großbritannien. Er hat seine ehrenvolle Stellung als Dirigent der *New Yorker Philharmoniker*, wo er der Nachfolger *Arturo Toscaninis* war, aufgegeben, um mitten im Krieg nach Manchester zu kommen und aus der Asche wieder aufzubauen. Seine Liebe zu seinen Hallé-„Boys“ ließ ihn der Versuchung widerstehen, im Londoner Opernhaus *Covent Garden* zu dirigieren. Wir in Großbritannien haben dadurch wahrscheinlich viel verloren — vielleicht ebenso viel, wie wir durch Barbirollis Hallé-Orchester gewonnen haben. Denn im Grunde ist Barbirolli ein Operndirigent. Vor vielen Jahren, als Barbirolli noch der alten *British National Opera Company* angehörte, erlebte ich den „*Rosenkavalier*“ von *Richard Strauss* unter seiner Stabführung. Diese Aufführung bleibt mir im Gedächtnis als ebenbürtig mit jeder anderen *Rosenkavalier*-Vorstellung unter *Krauss* oder *Kleiber*.

Neville Cardus

#### Das Festkonzert in Hagen

Das erste Konzert auf der Jubiläums-Europatournee des Orchesters fand in *Hagen*, der Geburtsstadt seines Gründers, statt. Es sei für das Hallé-Orchestra eine Ehrenpflicht und ein besonderes Erlebnis — so sagte sein Leiter *Sir John Barbirolli* —, zum erstenmal in der Geburtsstadt seines Gründers zu konzertieren. Barbirolli eröffnete das Festkonzert mit dem gleichen Werk, mit dem das Orchester vor 100 Jahren seine Arbeit begann, mit *Webers* „*Freischütz*“-Ouverture. Sie erfuhr unter Barbirollis eleganter Direktion eine ebenso stimmungsvolle wie spannungsgeladene Wiedergabe. Die folgenden beiden Gaben arteigener englischer Musik setzten die Qualitäten des über 90köpfigen Klangkörpers in hellstes Licht. Das Intermezzo aus *Frederick Delius'* Oper „*Finne-*



more and Gerda" imponierte mit seinen ausdrucksvollen Holzbläserstimmen über zauberhaftem Streicherklang nicht weniger als Edward Elgars „Enigma-Variationen“ mit ihrer virtuosens Charakterisierungskunst in einem schillernden Orchesterkolorit. In Beethovens Siebenter endlich trat zu der bestechenden Präzision des Orchesters die bewundernswürdige Ökonomie in der Gestaltungskraft Barbirollis, der das Werk, von allen weltanschaulichen Reflektionen befreit, in gebändigter Temponahme aus seinen rein musikalischen Urgründen erstehen ließ. Der Beifall nahm die Form von Ovationen an. Hellmuth Laue

### Fernsehen und Musik

Das jetzige Zeitalter ist das des Fernsehens. Es besitzt eine doppelte Funktion, denn das Bild wird dem Radio-Ton hinzugefügt, die Betonung liegt aber nahezu ständig auf dem Bild. Diese Tatsache beruht auf der Neuheit des Fernsehens, liegt an dem komplizierten Charakter der elektronischen Kameras und deren Stromkreis sowie an der Feststellung, daß der Durchschnittszuschauer eher dazu bereit ist, Tonverzerrungen hinzunehmen als schlechte Bilder zu dulden. Selbst die Fernsehstudios sind ihrer Beschaffenheit nach für eine gute akustische Wiedergabe von Musik ungeeignet, da die Musik eine gewisse Resonanz braucht, während gesprochene Dramen, Kommentare, Interviews, sowie Quizsendungen und dergleichen, nur eine trockene oder nicht-nachklingende Akustik benötigen. Aus diesem Grunde werden bedeutende Konzertprogramme vom Fernsehen oft aus guten Konzertsälen oder „Ton“-Studios gesendet, obgleich hier die Beleuchtungsmöglichkeiten wesentlich primitiver sind und die Kameras weniger scharf arbeiten als in den „Bild“-Studios.

Viele Musiker behaupten, daß das Fernsehen sich mit Schauspielen, leichter Unterhaltung, gefilmtem Material, Diskussionen und „aktuellen Aussendungen“ begnügen und die ernste Musik (selbst Opern) dem Rundfunk überlassen sollte. Sie sagen, daß die Musik nur fürs Ohr geschaffen sei. „Musik-zubehör“, welches man sehen und fotografieren kann, sei nur eine Begleiterscheinung. Vom theoretischen Standpunkt aus mögen diese Kreise recht haben. Sie übersehen aber, daß praktisch das Bild des Musizierenden mit all seinen Begleiterscheinungen zur Erhöhung der Freude an der Sendung wesentlich beiträgt.

Millionen von Rundfunkhörern haben in den letzten 30 Jahren ein Verständnis für Musik ent-

wickelt, das sie zum Besuch von Konzerten veranlaßt. Wie dem auch sei, mehr als die Hälfte der Haushaltungen in Großbritannien besitzt heute einen Fernsehapparat, und das Radio ist dabei, aus dem Gebrauch zu kommen, zumindestens in den Abendstunden. Es besteht Gefahr, daß die Freude an guter Musik durch die trügerischen und zwingenden Attraktionen des Fernsehens vergessen wird, weil das Bild in Verbindung mit dem Klang einen weitaus größeren Eindruck macht als der Klang für sich allein. Nur aus diesem Grund möchte ich das Fernsehen ernstlich bitten, doch „schöne Musik“ in die Häuser zu tragen, welche sonst überhaupt keine zu hören bekämen.

Es ist selbstverständlich, daß zwei Formen, nämlich das Musikdrama und der Tanz, die Fernsehproduzenten als vielversprechendes Programmmaterial besonders reizen. Die erstere, die von der Operette bis zur Oper reicht, hat ihre eigene Tradition und hochstilisierte Form hinter dem Proszenium und dem Rampenlicht entwickelt. Das Fernsehen muß beides vergessen und neuere und flüssigere Methoden zur Aufführung finden. Es muß die Bewegungsfreiheit der mobilen Kameras (selbst hinter der Bühnenszene, zuweilen unterstützt von bereits vorher gefilmten Einfügungen) und die häufigen Nahaufnahmen, welche die wirkungsvollsten Bilder auf dem kleinen Bildschirm ergeben, miteinander verbinden. Erfahrene Opernfreunde mögen gegen diese Änderungen der Opernaufführung sein; aber Millionen von Menschen lernen die Oper durch das Fernsehen überhaupt zum erstenmal erst kennen. Es läßt sich beweisen, daß ein wachsender Prozentsatz dieser Fernsehzuschauer künftig die Opernhäuser besuchen wird. — Volkstanz und Ballette können gleichfalls vom Fernsehen aufs wirksamste gebracht werden, Fernsehzuschauer zeigen ein sich stetig entwickelndes Interesse an diesen beiden tänzerischen Formen, wobei prächtige folkloristische Tänze bevorzugt werden und das klassische den Vorrang vor dem modernen Ballett hat.

Das Fernsehen soll ermutigt durch geduldiges Experimentieren nicht nur viele Opern, besonders romantische und realistische Werke, aufs wirksamste vermitteln, sondern es wird wohl auch eine eigene Form des Musikdramas entwickeln müssen. Diese wird wahrscheinlich starke dramatische Handlungen und Situationen enthalten, wird intime Darstellungen an Stelle großartiger Szenen bevorzugen, in denen der Dialog und die Handlung durch die Musik eher gesteigert als gehemmt werden.



Aus der Königlichen Ballettschule Foto: Keystone-Press

Es ist gewiß, daß Musik auch weiterhin in unzähligen Varianten der Fernsehunterhaltung dienen wird. Die Eurovision wird Zuschauer in vielen Ländern in die Lage versetzen, bei wichtigen Aufführungen, sei es im Covent Garden, in Berlin, in der Scala, in Wien oder im Bolshoi-Theater, anwesend zu sein. Daß die Übertragung einer Oper oder eines Balletts von einem Theater aus weniger wirkungsvoll ist als vom Studio aus, wird durch die Einzigartigkeit und durch den Reiz dieses Erlebens ausgeglichen.

Mein persönlicher Wunsch ist es, die Schaffung eines zweiten BBC-Kanals zu erleben. Bedeutende musikalische Minderheiten wären so in der Lage, Programme zu empfangen, die einen wichtigen musikalischen Inhalt haben und die man in einem einfachen Programmdienst nicht unterbringen kann, besonders wenn dieser Dienst im Wettbewerb mit kommerziellen Konkurrenten steht. Ich möchte diejenigen, die der Auffassung sind, daß das Fern-

sehen das Ende der Konzertveranstaltungen bedeutet, daran erinnern, daß man vom Radio ursprünglich dieselbe Auffassung hatte, wogegen es sich dann in der Tat herausstellte, daß der Rundfunk einen bedeutsamen Aufschwung für die Musikschaffenden und die Konzertbesucher bedeutete. Ich glaube, daß das Fernsehen fortfahren muß, neue Wege zur „zeitgenössischen“ Musik zu entdecken, welche die Fernsehzuschauer bewegen wird, mehr als bisher sich um Konzerte und Theater zu kümmern.

*Kenneth Wright*

Die vorstehenden Ausführungen geben die persönliche Auffassung des Autors wieder. Sie sind nicht als offizielle Stellungnahme der BBC zu werten.

## TÄNZERISCHES

Zur Geschichte des  
Royal Ballet of Great Britain

Die Metamorphose der beiden Sadler's-Wells-Ballettensembles und ihrer Ballettschule zum Royal

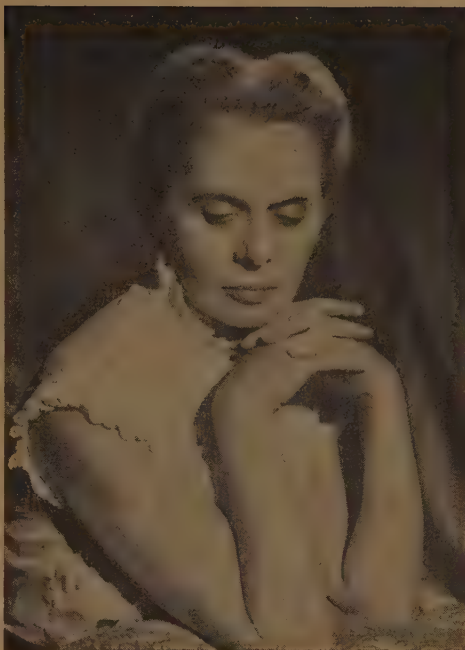


*Ballet of Great Britain* bedeutet zunächst und vor allem ihre offizielle Anerkennung als nationale Institution. Sie stellt aber auch den nicht ganz erfolgreichen Versuch dar, die durch ihre bisherigen Namen im In- und Ausland verursachte Verwirrung zu beseitigen. Ein kurzer Rückblick auf ihre Geschichte möge die Verhältnisse klarstellen. Eines der britischen Mitglieder von Diaghilews Russischem Ballett war *Edris Stannus* — eine Irin, die den Künstlernamen *Ninette de Valois* angenommen hatte. In den Jahren 1923—25 hatte sie bei Diaghilew einen tiefen Eindruck in die Probleme der Leitung eines großen Balletts gewonnen, und sie war von dem Ehrgeiz beseelt, in England ein nationales Ballett zu gründen. Nachdem sie sich von Diaghilew getrennt hatte, arbeitete sie an zwei avantgardistischen Theatern, dem *Abbey Theatre* in Dublin und dem *Festival Theatre* in Cambridge, und eröffnete in London eine Tanzschule unter dem imposanten Namen „*Academy of Choreographic Art*“.

Außerdem bot sie ihre Dienste und die ihrer Schüler der Direktorin des *Old Vic Theatre*, Lilian Baylis, an, die Dramen und Opern zu volkstümlichen Eintrittspreisen aufführte und ihr Repertoire um ein Ballett bereichern wollte. *Ninette de Valois* begann in bescheidenem Rahmen mit Tanzeinlagen für die Theaterstücke und Opern. Ihr erstes Ballett im *Old Vic*, Mozarts „*Les Petits Riens*“, wurde 1928 aufgeführt. Die Leiter des Theaters, die danach strebten, ihr Wirken auf einen weiteren Teil Londons auszudehnen, kauften das verlassene *Sadler's Wells Theatre* in Islington und bauten es um. Das neue Haus war 1931 fertig. Die *Valois* zog mit ihren Schülern dorthin, und so war die *Sadler's Wells Ballet School* geboren.

Zunächst wurden sowohl im *Old Vic* als auch im *Sadler's Wells Theatre* abwechselnd Schauspiele, Opern und Ballettabende gegeben, wobei das „*Vic Wells Ballet*“ ein oder zwei Abende in der Woche bestritt. Das ständige Hin und Her zwischen den beiden Theatern wurde aber schließlich eine solche verwaltungsmäßige Belastung, daß man beschloß, das Repertoire zu teilen: das Schauspiel blieb im *Old Vic*, Oper und Ballett im *Sadler's Wells*. So wurde das Ballett zum „*Sadler's Wells Ballet*“. Diesen Namen behielt es auch bei, nachdem sein Stammtheater im Krieg wegen Bombenschäden geschlossen worden war.

Während dieser Jahre wurde das Interesse des Publikums für das Ballett immer reger, und Ninet-



Ninette de Valois Foto: Ullstein-Camera-Press

te de Valois sah voraus, daß das kleine Theater in Islington für das große nationale Ballett nicht mehr genügen würde, zu dem sich ihre Schule — wenn auch noch nicht dem Namen nach, so doch in Wirklichkeit — entwickelte. So zog sie im Jahre 1946 mit ihrem Ballett in das historische Opernhaus am *Covent Garden* um, das damals eine neue Phase in seiner Geschichte begann — mit einem festen Opernensemble, einem jährlichen Zuschuß vom *Arts Council of Great Britain* und dem *Sadler's Wells Ballet*, das seinen Namen beibehielt (und damit einige Verwirrung anrichtete). Eine neue, kleinere Ballettgruppe mit etwa 40 Mitgliedern — gegenüber 75 im großen Ballett — entstand am *Sadler's Wells Theatre* und nannte sich „*Sadler's Wells Theatre Ballet*“, wodurch die Verwirrung vollständig wurde. Es bewies sich als lebenskräftig und schuf eine neue Generation von Tänzerinnen, Tänzern und Ballettmeistern. Das ältere größere Ballett setzte seine künstlerische Entwicklung in *Covent Garden* fort und erwarb sich — auch auf Tournéeen in den Vereinigten Staaten und auf dem europäischen Kontinent — den Ruf eines der führenden Ballette der Welt.

Zu seinem 25jährigen Bestehen im Jahre 1957 wurde ihm durch eine *Royal Charter* das Recht verliehen, sich „*Royal Ballet of Great Britain*“ zu nennen. Der „Freibrief“ der Königin umfaßt beide Ballette und die Ballettschule, die sich inzwischen erweitert hatte und in größere Räume umgezogen war. Die zweite Ballettgruppe blieb zunächst im *Sadler's Wells Theatre*, aber einige Monate später wurde bekanntgegeben, daß die letzten Verbindungen mit dem kleineren Theater gelöst werden sollten und beide Ballettgruppen fortan als das *Royal Ballet in Covent Garden* wirken würden. Während die eine Gruppe dort auftritt, wird die andere in England oder im Ausland auf Tournee unterwegs sein.

Beide Ballettgruppen werden ein gemeinsames Repertoire haben, und bis zu einem gewissen Grade werden auch die Tänzerinnen und Tänzer in der einen oder in der anderen Gruppe mitwirken können. Die klassischen Ballette von Marius Petipa und Michail Fokin werden zweifellos auch weiterhin das Stammrepertoire bilden; aber die Gefahr der Eintönigkeit und Erstarrung, die offizielle Anerkennung und staatliche Unterstützung manchmal im Gefolge haben, scheint ausgeschaltet zu sein. Die beiden nächsten Neueinstudierungen sollen (für das große Ensemble) ein Ballett in drei Akten von Hans Werner Henze, „*Ondine*“, und (für das kleine Ensemble) die englische Erstaufführung von Strawinskys „*Agon*“ sein. Ronald Crichton

### STREIFLICHTER

Englands musikalisches Wunderkind  
England hat ein neues Wunderkind. Der neunjährige Peter Openshaw hat ein Singspiel geschrieben, über das der berühmte englische Komponist Benjamin Britten sagte: „Außergewöhnlich gut durchgearbeitet — sollte auf der Bühne sehr hübsch wirken.“ Das ist ein Urteil, das jeden Komponisten mit Stolz erfüllen würde, wieviel mehr also ein neunjähriges Kind.

Schon vor Jahren trieb der kleine Peter den Klavierstimmer zur Verzweiflung, weil er ein absolutes Gehör hat und nicht von dem Instrument wich, bis jeder Ton genau stimmte. Peter liest große Partituren wie andere Jungen seines Alters Indianergeschichten. Als er drei Jahre alt war, fing er an, für seine Kinderreime Melodien zu erfinden, und seit er sprechen gelernt hat, war seine Antwort auf die Frage, was er denn einmal werden wolle: „Komponist — wie Mozart.“ Was tut man mit einem solchen Wunderkind? Wenn man so

vernünftige Eltern hat wie Peter, dann bringt man es mit anderen Kindern zusammen, die genauso musikbesessen sind, damit das Kind nicht so sehr das Gefühl hat, etwas Besonderes, ein Einzelgänger zu sein.

Für solche Kinder gibt es in London eine großartige Sache, die sich „*Operngruppe für Kinder*“ nennt. Peter ist erst seit einigen Monaten Mitglied, aber er kam gerade noch zurecht, um an einem von der Gruppe veranstalteten Komponistenwettbewerb für junge Leute unter 25 teilzunehmen. Das Singspiel von Peter Openshaw erhielt zusammen mit der Oper eines Musikstudenten den ersten Preis. Die „*Operngruppe für Kinder*“ wurde vor sieben Jahren von einer Lehrerin mit dem Ziel gegründet, Kinder für die Oper zu interessieren, und zwar durch Aufführungen, die sie verstehen und bei denen sie selber mitwirken können. Ihren ersten großen Erfolg hatte sie bei mehreren öffentlichen Aufführungen in einem kleinen Privattheater. Im Mittelpunkt des Programms standen ein Singspiel für Drei- bis Vierjährige und „*Der kleine Schornsteinfeger*“ aus Benjamin Britzens „*Let's make an Opera*“ für die Älteren, die zum Teil von dem neugegründeten Orchester der Kindergruppe begleitet wurden.

Es ist nun durchaus nicht so, daß alle diese Kinder wunderbar singen oder besonders herrlich spielen. Aber was selbst bei den Kleinen offenbar war, ist eine echte Musikalität und ihre Freude an dem, was sie tun. Sie sind noch lange keine Künstler, aber lauter kleine sachverständige Fachleute, von denen einige vielleicht eines Tages in der Musikwelt einen Namen haben werden. Eva Sachs

### G. B. Shaw als Musikkritiker

Wir veröffentlichen nachstehend eine Musikkritik des großen englischen Dramatikers und Satirikers G. B. Shaw, die in seltener Schärfe die Situation des Konzertwesens in England in damaliger Zeit beleuchtet. Der Beitrag wurde mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp-Verlages, Frankfurt, dem ausgezeichneten Buch „*Musik in London*“ entnommen, in dem H. H. Stuckenschmidt eine charakteristische Auswahl von Musikkritiken Shaws publiziert.

23. Juli 1890

Schade, daß in St. James's Hall nicht eine statistische Abteilung eröffnet werden kann, um festzustellen, wieviele Personen aus der Menge,

welche die 9. Symphonie jedesmal herbeilockt, das Werk wirklich lieben. Würde eine dahingehende Frage noch durch die andere ergänzt, ob der Kathumene die Symphonie selbst studiert oder seine Bekanntschaft mit ihr völlig aus öffentlichen Aufführungen bezogen hat, dann würden, so fürchte ich, die Antworten (in dem unwahrscheinlichen Fall, daß sie wirklich aufrichtig sein sollten) dartun, daß der Trennungsstrich zwischen jenen, denen das Werk Kopfzerbrechen oder Langeweile bereitet, und den anderen, die es zu ihren kostbarsten Schätzen zählen, genau mit demjenigen zwischen den Kennern aus Konzertbesuchen und denen aus Partiturstudium zusammenfällt. Die Schwierigkeit liegt bei diesem ungeheuerlichen ersten Satz. In den Richterkonzerten sind wir überzeugt aber unbefriedigt, im Kristallpalast dankbar aber nicht gerade überzeugt, im Philharmonischen Konzert gelangweilt und erbittert. Im Falle Richter liegt der Mangel einzig und allein an ungenügendem Probieren.

Wagner versichert uns, die vollendeten Aufführungen, die er 1838 in Paris vom Orchestre du Conservatoire unter Habeneck<sup>1</sup> hörte, seien keineswegs durch Habenecks Genie zustande gekommen, denn er hatte keins, sondern weil er die Ausdauer besaß, den ersten Satz zu probieren, bis er ihn verstand. Das nahm zwei Jahre in Anspruch; aber schließlich hatte das Orchester dann nicht nur die offenkundig melodischen Themen erfaßt, sondern die Entdeckung gemacht, daß vieles, was auf den ersten Blick nur figurierte, mit der üblichen Rummatabetonung zu spielende Begleitmusik schien, eine echte und ergreifend ausdrucksvolle Melodie war.

Ich bin überzeugt, sobald ein Orchester diese Melodie erfaßt, wird es selbst von ihr völlig erfaßt werden, daß die Symphonie sich von selber spielen wird, wenn der Dirigent es ihr nur gestattet, wozu es nötig ist, daß er ebenso sehr davon durchdrungen ist. Da aber ein solcher Vorgang sich nicht als geschäftliche Spekulation bezahlt macht, und da die nationale Sorge für Orchestermusik in diesem Lande nur darin besteht, daß jedem Spekulant volle Freiheit gewährt wird, sein Glück zu versuchen, so ist eben eine gute Aufführung des ersten Satzes in London niemals zu hören.

Richter selbst ist von dieser Musik durchdrungen und mehr als durchdrungen; aber trotz allem, was er in der verfügbaren Zeit tun kann, erreicht er nicht das vollendete Gleichgewicht, die Übereinstimmung im Inspiratorischen, das Gefühl der Allgegenwart der Melodie in ihrer höchsten Empfindungskraft; man stellt fest, daß die Streicher dürr und aufgeregt über die Fortstellen hinwegstolpern, sich dabei aufgebracht von dem dickflüssigen, unsicheren Gesang der Holzbläser und Hörner absondern und eine Plackerei produzieren, die den Eindruck erweckt, so heroisch der Satz auch seiner Natur nach sei, so zahne er noch und müsse daher gelegentlich in Krämpfe verfallen. Richter gab sich bei seinem letzten Konzert alle erdenkliche Mühe, den Satz so gut herauszubekommen wie nur möglich, und fraglos erreichte er das Äußerste, was sein Material und die Gegebenheiten zuließen; aber dieses Äußerste war bei weitem nicht besonders gut. Der Rest war verhältnismäßig einfach. Das Scherzo war vielleicht um ein geringes zu langsam; er spielte es mit 110 bis 112 Takten pro Minute, während ich auf mindestens 115 bestehe.

Bemerkenswert war übrigens, wie die Jugend am Schluß des Prestos, vor der Wiederholung des Scherzos, in verfrühten Applaus ausbrach. Das kommt daher, daß die Wiederholung in dem bekannten, von der Edition Peters herausgegebenen Klavierauszug der Symphonien für vier Hände fortgelassen ist; daher glaubten diese Enthusiasten, der Satz ende mit dem kleinen Sammelruf am Schluß des Prestos. Nichts könnte erfreulicher sein als ein Schnitzer, der beweist, daß Jung-England für seine Beethovenkenntnisse nicht von den Philharmonischen Konzerten abhängt. Ihren Höhepunkt erreichte die Aufführung während des langsamen Satzes. So offensichtlich die Beziehung zwischen dem Adagio- und dem Andanteteil auch zu sein scheint, so habe ich sie doch von verschiedenen Dirigenten auf alle nur mögliche Weise mißverstanden gefunden, angefangen von Mr. Manns<sup>2</sup>, der sie nur um Haaresbreite verfehlt, bis zu Signor Arditi<sup>3</sup>, der, als er sich eines Abends in einem „klassischen“ Promenadenkonzert zum ersten Mal der Aufgabe gegenüber sah, sie mit größter Beherztheit anging, das Andante als ein übernatürlich langsames Lento ausführte und das

<sup>1</sup> François Antoine Habeneck, französischer Geiger, Dirigent und Komponist. „Es ist Habenecks Verdienst, Beethovens Orchestermusik zuerst in Paris durch vorzügliche Wiedergabe zu Ehren gebracht zu haben“. (Riemanns Musiklexikon)

<sup>2</sup> Sir August Manns, deutscher Geiger und Dirigent, seit 1854 in London

<sup>3</sup> Luigi Arditi, italienischer Geiger, Dirigent und Komponist



Adagio in einem munteren Allegrettotempo herunterrasselte, was den Gesamteffekt einer besseren Auswahl aus „Il Barbiere“ für den Sonntagsgebrauch hervorbrachte. Richter beging keinen Fehler dieser Art. Bei der Reprise des Andantes floß der Satz so himmlisch dahin, daß Richter, als die ersten Geigen sich an eine Stelle mit der unverkennbaren Absicht heranmachten, sie zu übertreiben, eine beschwörende Hand mit einer Geste flehentlicher natürlicher Beredsamkeit gegen sie ausstreckte; und sie ließen von ihrem Vorhaben ab. Es gab noch einen zauberhaften Moment — die Ankündigung des Chorthemas durch die Kontrabässe in einem ätherischen Piano. Dann wurde der Chor entfesselt und zum verheerenden Getümmel hingeletet, in dem die vier Solisten, die munter genug begannen, wie ich hinzufügen muß, nicht makellos davonkamen. So schlecht er aber auch gesungen wurde, zumindest war dieser grandiose Hymnus an die Freude, mit seiner noblen und aufrichtiger Verherrlichung von Lust und Liebe, besser als ein Oratorium.

Eric Blom

Zum 70. Geburtstag am 20. August

Eric Bloms Laufbahn als führender britischer Musikschriftsteller ist ein Schulbeispiel für die schier unbegrenzte Fähigkeit der englischen Sprache und Kultur, Fremdstämmiges einzuschmelzen und im Sinne der heimischen Nationaltradition umzuwerten. Dem am 20. August 1888 im deutsch-schweizerischen Bern als Sohn dänischer Eltern Geborenen ist diese Laufbahn nicht leicht gemacht worden. Bloms musikalische Ausbildung war und blieb die eines zielbewußten Autodidakten. Dennoch war der 31jährige dem Kulturleben der britischen Wahlheimat bereits so stark verbunden, daß er 1919 als Mitarbeiter an den, von Rosa Newmarch herausgegebenen Programmbüchern der *Queens-Hall-Konzerte* erfolgreich debütieren konnte. Von hier aus läßt sich sein journalistischer Aufstieg leicht verfolgen. Bloms vorbildliche englische Prosa, aber auch sein bemerkenswertes Einfühlungsvermögen in die heterogensten musikalischen Stile, und nicht zuletzt seine tiefe Kenntnis mitteleuropäischer Musik, Sprache und Literatur befähigten ihn zum Musikkritiker führender englischer Tagesblätter. Er versah dieses Amt am „*Manchester Guardian*“ seit 1923 mit so viel Distinktion, daß er 1931 Ernest Newmans Nachfolger an der „*Birmingham Post*“ werden kann, ein Posten, den er erst 1946 aufgibt, als er die Berufung erhält,

die 5. Auflage von Groves „*Dictionary for Music and Musicians*“ herauszugeben. Bloms gewaltige editoriale Leistung kommt einem erst recht zu Bewußtsein, wenn man die älteren Auflagen des seit 1881 erscheinenden „*Grove*“ mit der neuesten Auflage von 1954 vergleicht. Die offizielle Anerkennung dieser Leistung von seiten der britischen Wahlheimat drückt sich in den hohen Ehrungen des Jahres 1955 aus. Blom erhielt den Ehrentitel eines „*Commander of the British Empire*“ und wurde im gleichen Jahre von der Universität Birmingham zum D. Litt. (h. c.) ernannt. Zwei Jahre später machte ihn die *Royal Academy of Music* zu ihrem Ehrenmitglied.

Daneben hat Blom Zeit gefunden, eine Fülle lesenswerter Musikbücher zu schreiben. Eines der wichtigsten ist zweifellos seine *Mozart-Biographie*, die 1935 als Teil jener Serie „*Master musicians*“ (Dent, London) erschienen ist, deren Herausgeber Blom selbst im Folgejahr wurde.

Bloms profunde Kenntnis der deutschen Sprache hat sich an vorzüglichen Übersetzungen Mozartscher und Weberscher Opernlibretti, aber auch an meisterhaften Formanalysen der Klavier-Sonaten Beethovens wie des „*Rosenkavalier*“ bewährt. Auch hat Blom wertvolle Proben deutschen Musikschrifttums (wie R. Spechts *Brahms-Biographie* und O. E. Deutschs dokumentarisches *Schubert-Buch*) in mustergültigen englischen Übersetzungen geboten.

Seit 1949 ist Blom Musikkritiker des Londoner Sonntagblattes „*The Observer*“ (seit 1955 zusammen mit Peter Heyworth). Auch hat er die führende britische Vierteljahresschrift für Musik „*Music and Letters*“ von 1937 bis 1950, und wieder seit 1954 herausgegeben. Bloms Sympathie für das britische Kulturideal bei gleichzeitigem tiefem Verständnis für Sprache und Musik Deutschlands und Frankreichs macht ihn zum universalistisch ausgerichteten Humanisten im Sinne Goethes und Nietzsches. Als unermüdlicher Deuter unseres musikalischen Kulturerbes ist er ein unersetzlicher Brückenbauer zwischen West und Ost. In diesem Sinne: *ad multos annos!* Hans Ferdinand Redlich

## VOM BRITISCHEN MUSIKALIENMARKT

### Für Kirche und Kammer

Nur mit einigem Erstaunen und fast einem Anflug von Mitgefühl kann man das Bild betrachten, das Wilfried Mellers in MGG (Bd. III, Sp. 1408 ff.) von der heutigen musikalischen Situation in Eng-

land entwirft. Nüchtern und sachlich wird hier eigentlich über alle Gebiete des Musiklebens ein Schleier von Skeptizismus, offener Kritik oder etwas müder Zukunftshoffnung gelegt, so daß man sich unwillkürlich fragt, ob denn all diesen Schattenseiten, wie sie im „Erbe des Industrialismus“, in der „zögernden gesellschaftlichen Anerkennung des Komponisten“, in der Rückwärtsorientierung der Chorvereinigungen oder in der Enge des Kastengeistes sichtbar werden, nicht auch lichtvollere Seiten gegenüberstehen und ob daher die etwas selbstanklagende Gesinnung nicht doch, von außen gesehen, einer kleinen Aufmunterung bedürfte.

Wenn wir das hier an dieser Stelle von einem kleinen Teilgebiet aus versuchen, nämlich anhand eines Querschnitts durch einige Neuerscheinungen der Musik für Kammer und Kirche, genauer: Für Saiteninstrumente und Orgel, so mag vorab zweierlei gesagt sein: Keiner der Namen, die uns heute begegnen, ist in jenem kritischen Bild enthalten, von dem wir eben sprachen, hat also mindestens zur Entstehungszeit jenes Artikels noch nicht die Leuchtkraft besessen, um ihn „lexikonreif“ zu machen, so daß also mindestens schon der Unternehmungsgeist des *Novello-Verlages*, dem sämtliche, hier angezeigten Werke entstammen, der Wagemut eines weltweiten Namens, das etwas fahl gefärbte Bild aufzuhellen vermöchte. Und zum anderen: wir tun gut daran, nicht unsere kontinentalen Vorstellungen von Avantgardismus für diese Würdigung zum Maßstab zu nehmen, denn eben gerade jener offenen Selbstkritik verdanken wir die Einsicht, daß die Maßstäbe andere sein müssen als bei uns, daß London gegenüber Wien z. B. als der Heimat der Zwölftöner eben doch etwas von Insularismus in sich trägt und daß dafür der staatliche Einfluß, wie ihn BBC etwa ausübt, oder die Rolle der Universitäten in der Musikerziehung oder in der musikalischen Urteilsbildung wesentlich größer und anders sind als etwa bei uns.

Diese Vorbemerkung schien notwendig, wenn das vorliegende Material gerecht gesichtet werden soll. Denn zweierlei zeigt sich allein schon bei einer äußerlichen Gruppierung: nämlich eine bewußte Hinwendung zur Vergangenheit, die entweder *Purcells* Werk direkt wieder lebendig macht wie etwa die Auswahl von Orgelstücken durch *Hug McLean*, mit einem ausführlichen, historisch und technisch schön orientierenden Vorwort, oder

die als kleine Kopie alter Suitensätze wie in der *Gigue* einer Suite für Flöte und Piano von *William Blezard*, die auch in den übrigen Sätzen gern historisiert, oder endlich in einer Bratschen-Sonate von *Kenneth Leighton* über den Namen *BACH* als Inspiration sichtbar wird; und zum anderen: Der entschlossene Wille, Neuland immer nur auf dem Boden der Tradition zu gewinnen. So wäre die Grundfrage nach der Auseinandersetzung mit der Tonalität, ihre Anerkennung und die Kunst ihrer Beherrschung auch im gespaltensten Klanggebilde einer Sonderstudie wert, die vermutlich unter strikter Beschränkung auf den englischen Raum uns mancherlei Neues ergeben würde. Denn dann müßten die häufig anzutreffenden quasi Brahms'schen Melodiebögen und Akkordketten einer Bratschensonate in D von *Christopher Edmunds* doch deutlich von der Handschrift unseres großen Niederdeutschen abgesetzt werden, etwa in der synkopischen Auflockerung aller Sätze, von denen jeder einzelne übrigens schöne Gefühlswerte ziemlich offen zur Schau trägt; dann würde auch eine gewisse Neigung zur Sparsamkeit der Mittel erkennbar werden, deren sich eine andere Bratschen-Sonate, ein op. 6, von *John Joubert* bedient, in der oktavierte Linien in beiden Händen weithin im Endeffekt eine Zweistimmigkeit des Klanges praktizieren, wenn auch Bartók'sche Sekundhärten im dritten Satz in diese Dünnlinigkeit ein neues Moment hineinragen, die erst gegen den Schluß wieder mehr zu akkordischer Dichte neigt.

Dieser auffallenden Bevorzugung der Bratschenmusik steht, wenn man nach der heutigen Auslese urteilen darf, ein etwas geringeres Angebot an Violin- und Cello-Musik gegenüber; für dieses letztere Instrument liegt uns nur eine Sonate von *Ivor Keys* vor, ein im Klavierpart stark konzertantes Werk, dessen äußeres Notenbild zwar mit häufigen Terzen-, Sexten- oder Oktavketten aus der Brahms-Schumann-Welt zu stammen scheint, dessen Dissonanzauffassung aber in chromatisierender Linienbildung reiche Anregung findet und dessen Schlußsatz, ein Thema mit Variationen, wieder mit martellato, marcatissimo- und fortissimo-Partien gern in einen aggressiven Ton zurückkehrt, im ganzen also ein kraftstrotzendes und bei aller tonalen Schwebung doch ein wenig herausforderndes Werk. Viel gemäßigter gibt sich dagegen, wenn auch im Grunde unter der gleichen konzertanten Behandlung des Klaviers mit Oktaven und massierter Akkordik, ein „Concert Hora

für Violine und Piano“ von *Baruch Liftman*, sozusagen eine Sonatine gegenüber jenem Sonatenwerk, was sich auch in der leichten Doppelgrifftechnik, die sich durchweg auf den Zweiklang mit einer leeren Saite beschränkt, bestätigt. Einen simplen Sondereinfall hat, ebenfalls für die Geige, *Max Rostal* in seiner Quartett-Etude glänzend herausgeputzt; aus dem einfachen Quartett-Intervall, das in allen möglichen Varianten akkordisch, gebrochen, vermindert, übermäßig, im Flageolett konserviert wird und an dem auch das Klavier sich interessiert zeigt, wachsen allmählich, sozusagen in melodischem crescendo allerhand konzertierende Gebilde und rhythmische Figuren heraus, welche die reiche Phantasie dieses hervorragenden Geigers erneut bestätigen. Einige Hefte, in denen eine „internationale Reihe zeitgenössischer Orgelmusik“ eröffnet wird, mögen den Beschluß dieser Würdigung der jüngsten Novello-Arbeit bilden: ein Triptychon mit Melodie, Trio und Finale von *Jean Langlais* und ein Rondo saltato von *Anthony Milner*, beides Werke, die etwas Verwandtes darin haben, Händelsche Spielfiguren und weitere barocke Rhythmen in eine scharf zugespitzte moderne Harmonik zu übersetzen und keineswegs eine besondere Virtuosität dabei zu suchen.

Zwei Studienpartituren aus dem Reich der kleinen Formate dürfen wir hier noch anhangsweise nennen: einmal das op. 1 des schon oben erwähnten *John Joubert*, jenes heute gut 30jährigen Südafrikaners, der schon auf internationalen Musikfesten mit eben dieser Bratschensonate zu Wort kam, aber auch hier im Streichquartett As-dur mit einer ausgesprochenen Vorliebe für Quintenschritte in der mehr motivischen als thematischen Arbeit eine ernste Sprache spricht und das auch durch eine zerklüftete, abrupte Rhythmik unterstreicht (auf die expressive Dichte des Lento hat schon MGG aufmerksam gemacht); und zum anderen ein Streichquartett von *Hubert du Plessis*, das sich im ganzen lyrischer und konzilianter gibt als jenes Werk, auch wenn im Allegretto comodo des zweiten Satzes ein veritables Fugato eingebaut ist; mit einem, im  $5/4$ -Takt etwas tänzerisch schwebenden Schlußsatz kehrt er gleichfalls zu dem flüssigen, trotz aller Modernität des Klanges etwas eleganten Ton zurück. *Otto Riemer*

### Sinfonische Musik

Fast hat es den Anschein, als ob man in England nach wie vor an der großen sinfonischen Form im orchestralen Gewand festhält. Viele Musiker der

Gegenwart haben in anderen Ländern gerade hierin eine Krise gesehen. Sie scheuen sich, das Formgerüst der Sinfonie, so wie es Klassik und Romantik entwickelt haben, zu übernehmen, um es mit den Mitteln ihrer Zeit weiterzubilden. Anders in England. Hier scheint ein großer Kreis von Komponisten am Werk zu sein, die breit-spürige Dimension der sinfonischen Form erneut aufzugreifen. Daß es dabei nicht ohne eine Auseinandersetzung mit der Tradition abgeht, ist klar. Man beobachtet daher einerseits einen Hang zum orchestral-farbigem Ausmusizieren, gewissermaßen zu verstehen als Nachklang zum 19. Jahrhundert, andererseits eine Rückwendung zu barocker Praxis, die zügig-lineare Entwicklungen in das Geschehen mit einbezieht. Hinzu kommt die Kraft der persönlichen Aussage, so daß sehr unterschiedliche Gebilde das Ergebnis dieser Bemühungen mit darstellen, die eine vielschichtige Verwurzelung zeigen.

Bei Albert Lengnick erschien eine Reihe von Werken, die dafür als charakteristisch anzusprechen sind. Die *Siebente Symphonie* von *Edmund Rubbra* beansprucht in der Instrumentation wie in der Dauer des Ablaufes große und breite Ausmaße. Sie trägt durchaus das Kennzeichen einer klar gegliederten Architektur. Die thematischen Einfälle, namentlich im lebhaften zweiten Satz, sind von einer erstaunlichen federnden Kraft erfüllt und tragen ein fast improvisatorisches Gepräge; um so zwingender empfindet man danach die abschließende Passacaglia und Fuge, die lineare Gestaltung mit stark chromatisch durchgesetzter Harmonik verwirklicht. Eine „Improvisation“ für Violine und Orchester des gleichen Komponisten mag in diesem Zusammenhang als wertvoller Beitrag einer konzertant sinfonischen Musik genannt werden. Die *Erste Symphonie* von *Robert Simpson* gibt sich um einige Grade musikantischer. Sie zeigt erregende Orchestertutti, aber auch spielerisch gelöste Einzeleinlinien, denen ein improvisatorischer Zug eigen ist. Sie läuft im geschlossenen Zusammenhang ab, weist aber gleichwohl in sich vielerlei Gegensätze und aparte klangliche Wirkungen auf, die ein Bekenntnis zum sinfonischen Prinzip darstellen. Die *Zweite Symphonie* von *William Wordsworth* prägt gleichfalls charakteristische Züge aus. Nach einer langsamen Einleitung entfaltet sich ein Allegro, das, durchsichtig instrumentiert, von vielerlei thematischen, wenn auch nicht immer einprägsamen, Impulsen getragen wird. Der zweite Satz ist ein famoses Presto, das unverkennbar der Klassik ver-



pflichtet ist. Ein lyrisch ausgesponnenes Adagio verrät seelische Tiefe und Klarheit. Der Schlußsatz strebt majestätischer Größe zu. *William Alwyn* entwarf seine *Dritte Symphonie* gleichfalls für einen großen Klangapparat. Er musiziert vielfach flächig mit interessanter Rhythmik. Fast kammermusikalisch intim mit seiner solistischen Führung der Instrumente wirkt der zweite Satz. Ein zweifellos von barocker Thematik und moderner Rhythmik gespeister Schlußsatz birgt dramatische Gegensätze in sich. Am Rande sei eine virtuose Ouvertüre „*Cyrano de Bergerac*“ von *Franz Reizenstein* genannt. Bei Augener erschien eine bizarr groteske *Mephistopheles-Musik* von *Benjamin Frankel*, die mit ihrer bildhaften Sprache das charakterisierende burleske Element unterstreicht. Demgegenüber gibt sich bei Chester ein *Divertimento* von *Lennox Berkeley* als eine sehr gediegene Musik voll farbiger Impressionen, wofür ein intimes Nocturne der beste Beweis ist.

### Klaviermusik

Eine weiträumige Sonate legt *Alan Richardson* bei Augener vor. Sie nutzt alle Spielmöglichkeiten des Instruments, wurzelt aber letztlich in chromatisch gewürzter Akkordkunst trotz des prächtigen linearen thematischen Einfalls im zweiten Satz. Im massiven Klang wird man vielfach an Reger erinnert, so daß von hier aus die stilistische Haltung umrissen sein dürfte. Die *Dritte Sonate* von *Anthony Hopkins*, bei Chester erschienen, gibt sich klavieristisch eigenwilliger, zeigt auch mehr Durchsichtigkeit in der Satzkunst. Ein etwas schwerblütiges Stück mit seelisch starken Akzenten. Zwei weitere Sonaten kamen bei Lengnick heraus. Das einsätzige Werk von *Bernhard Stevens* ist von virtuosem Schwung erfüllt und erinnert an spätromantische Klavierkunst. Auch hier wird der Reiz des akkordisch massiven Klavierklanges ausgewertet. Die *Zweite Sonate* von *Kenneth Leighton* strebt fast organalen Wirkungen nach; so pompöse Aufgaben werden dem Instrument zugewiesen. Besonders glücklich gibt sich ein abschließendes Thema mit einer Kette von Variationen, die in ihrer kontrastreichen Vielfalt echt klavieristisch, dabei ausgesprochen virtuos empfunden sind. Am Rande sei ein *Präludium mit Fuge* für Klavier vierhändig von *John Tallis* erwähnt, das Augener brachte. Hier liegt eine echte Spielmusik vor, nicht übermäßig schwer, doch wirksam in der Gestaltung. Günter Hauswald

### ZEITSCHRIFTEN UND BÜCHER

#### Ein Querschnitt

Der deutsche Leser, sofern er für englische Musikultur aufgeschlossen ist, wird gewiß einmal den Wunsch haben, sich über das englische Musikleben an Hand von Originalaufsätzen und Betrachtungen zu informieren. Die englischen Musikzeitschriften geben hierzu willkommene Gelegenheit. Ihrem Charakter nach sind sie ebenso umfassend wie auch speziell. Sie widmen sich gleichermaßen allgemeinen Erörterungen von prinzipieller Bedeutung wie auch Sonderfragen. Viele von ihnen können auf ein hohes Alter zurückblicken, andere wieder sind jung. Man spürt dies bereits an dem äußeren Gesicht der Zeitschrift. Vielen von ihnen ist in der Gestalt eine gewisse Tradition eigen. Man liest sich aber rasch in den jeweiligen Eigenstil ein und gewinnt, bedingt durch hohes Niveau der Beiträge, oft sehr wertvolle und kritische Aspekte. Auf eine Auswahl von Zeitschriften sei aufmerksam gemacht.

Voran steht die Vierteljahresschrift „*Music and Letters*“, die 1920 von A. H. Fox Strangways gegründet und von Richard Capell fortgesetzt wurde. Gegenwärtig wird sie von Eric Blom herausgegeben. Sie informiert gründlich, sachlich und umfassend. Das gilt auch von den Zeitschriften „*Monthly Musical Record*“ bei Augener und von „*The Musical Times*“ bei Novello, bei denen sich Weitblick mit kritischer Stellungnahme glücklich verbindet. Die Novello-Zeitschrift wurde bereits 1844 gegründet und bietet heute ein besonders umfassendes Bild des englischen Musiklebens. „*Musical Opinion*“, herausgegeben von Laurence Swinyard, gehört ebenfalls zu den alteingeführten, seriösen Zeitschriften. Besonders aktuelle Fragen insbesondere zum Londoner Konzert- und Theaterleben behandelt „*London Musical Events*“, ediert von Michael Hadley. Die noch junge Zeitschrift „*Music and Musician*“, von Evan Senior betreut, widmet sich gleichfalls sehr erfolgreich dem aktuellen Musikleben. So erschien kürzlich ein charakteristisches Heft, das besonders des Jubiläums von Covent Garden gedachte.

Teilgebiete der öffentlichen Musikpflege werden in zahlreichen Zeitschriften behandelt. Voran steht die ausgezeichnete Monatsschrift „*Opera*“, herausgegeben von Harold Rosenthal, die auf diesem Sondergebiet international informiert. Der Kirchenmusik widmet sich beispielsweise „*English Church Music*“; ausgesprochen chorische Fragen behandelt seit nahezu 50 Jahren „*The Choir*“, herausgege-

ben von J. Alan Kay. An Zeitschriften für musikpädagogische Fragen sind zu nennen: „*Music in Education*“, ediert von William Elkin, „*Music Teacher*“, vereinigt mit „*The Music Student*“ und „*The Musician*“, schließlich „*Making Music*“, ein Organ für den Musikliebhaber. An ausgesprochenen Instrumentalzeitschriften, die nahezu ausschließlich solche Kreise ansprechen, sind hervorzuheben: „*Guitar News*“ (Wilfried M. Appleby), „*The Recorder News*“ (C. Kenworthy), „*The Strad*“, diese besonders für Streichinstrumente und deren Liebhaber. Instrumentenbau und Handel sind vertreten mit „*The Pianomaker*“ (Fred Gronback) und „*Music Trades Review*“ (J. Raymond Tobin). So bietet bereits diese Auswahl ein umfassendes Bild von einem periodischen Zeitschriftenwesen, das wohl geeignet ist, auch deutsche Leser zu unterrichten.

#### Zur Geschichte der Covent Garden Opera

Soeben erschien zum 100jährigen Bestehen der Londoner Covent Garden Opera ein grundlegendes Buch von Harold Rosenthal mit dem Titel „*Two Centuries of Opera at Covent Garden*“ (Verlag Putnam, London, sh. 75). The Earl of Harewood hat dem enzyklopädischen Werk ein Geleitwort gegeben. Das Buch behandelt auf 850 Seiten weder die vollständige Geschichte der Oper in London noch die des Covent Garden Theaters. Zu vielfältig verschlungen sind gerade da die Wege, die das englische Theater gegangen ist. Aber alle Fragen, die mit der Oper und Covent Garden zusammenhängen, erfahren aus geschichtlicher Perspektive eine großartige Beleuchtung, weil der Verfasser aus authentischen Quellen schöpft und so in der Lage ist, einerseits die wechselvollen Schicksale des Opernlebens weit zurückzuverfolgen und andererseits einen ausführlichen Schwerpunkt für die letzten hundert Jahre zu schaffen. Er zeichnet in sechs Kapiteln das Werden und Wachsen der Covent Garden Opera auf, wobei Spielplan und Organisation, Sänger und Sängerinnen, Komponisten und Dirigenten in farbiger Schau zusammentreten. Die einzelnen Opernereignisse erfahren eine Würdigung, die eindeutig belegt, daß so etwas wie Covent-Garden-Tradition besteht. Zahlreiche Bilder belegen den wechselnden Aufführungsstil. Ein umfassender Anhang verzeichnet den gesamten Spielplan von 1847 bis 1957. So ist ein ausgezeichnetes Quellenwerk entstanden, das erschöpfend Auskunft gibt. Es bedeutet für die europäische Operngeschichte einen wert-

vollen Beitrag, denn man wird es überall dort zu Rate ziehen, wo es darum geht, exakt informiert zu werden.

Günter Hauswald

#### Die Autoren unserer Hauptbeiträge

- Abraham**, Gerald: 1904 in Newport geb.; wirkt als Professor für Musikgeschichte an der Universität Liverpool; Publikationen zur russischen und englischen Musik.
- Blom**, Eric: 1888 in Bern geb.; D. Mus.; Musikkritiker und Herausgeber von Zeitschriften und Lexika (vgl. den Beitrag über ihn in diesem Heft).
- Dunn**, Brian: studierte Musik in Köln und London, hier bei Sir Henry Wood; Dirigent; Musikdezernent beim Arts Council of Great Britain.
- Gardiner**, Rolf: 1902 in London geb.; Agrarier, Dichter, Tanzführer; studierte an der Universität Cambridge; Obmann des Springhead Ringes.
- Howes**, Frank: 1891 in Oxford geb.; studierte Musik und Musikwissenschaft; Musikkritiker der „Times“ und Herausgeber des „Journal of the English Folk Dance and Song Society“; Veröffentlichungen zur englischen Musikgeschichte.
- Hudson**, Frederick: 1913 in Gadeshead geb.; studierte an der Universität Durham; graduierte zum B. Mus. und erwarb den D. Mus.; Professor für Musikwissenschaft der Universität Durham am Kings College, Newcastle upon Tyne; Bach-Ausgaben.
- Klessmann**, Eckart: 1933 in Lemgo geb.; studierte Kunstgeschichte; im Verlagswesen tätig; beendete kürzlich eine Dowland-Biographie.
- Lindlar**, Heinrich: studierte bis 1935 in Köln, später in Bonn und Berlin, Dr. phil.; lebt als Musikkritiker, Lektor und Dozent; Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Musik.
- Redlich**, Hans Ferdinand: 1903 in Wien geb.; studierte Musikwissenschaft in Wien, München, Frankfurt, Dr. phil., Professor; lebt in England; Veröffentlichungen zur vorklassischen Musik.
- Seddon**, James: 1920 in Blackburn geb.; lebt als vielseitig interessierter Schriftsteller in London.
- Shelley**, Percy Bysshe: 1792–1822; romantischer Dichter; gedankentiefe Lyrik.
- Spiel**, Hilde: promovierte 1936 zum Dr. phil. in Wien; siedelte nach London über; tätig als Korrespondentin für Presse und Funk; Romane, Essays, Übersetzungen.



„The Band“ von Thomas Rowlandson

## MUSICA-BERICHT

## MUSIKFESTE

Um einen Brahms für heute bittend...

Hamburg

Mit mehr als einem Dutzend großer, hochoffizieller Konzerte in neun Tagen, dazu einer Fülle kleinerer Veranstaltungen hat die Hansestadt Hamburg in den Tagen um den 7. Mai ihren großen Sohn Johannes Brahms gefeiert — 125 Jahre nach seinem Geburtstag. Es ehrt die Veranstalter, daß sie der öffentlichen Hand keinerlei Verdienst am Ruhm des musikalischen Weltbürgers aus dem Speckgang zuschoben, der zu einem für Hamburg „verlorenen Sohn“ durch Schuld seiner Vaterstadt geworden ist. Es stand dem Ersten Bürgermeister der Freien und Hansestadt wohl an, diese musikhistorische Schuld nicht zu bemängeln, sondern solche Einsicht mit einer allgemeinen Gewissensforschung der „Kulturbehörden“ zu verbinden. „Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Irrtümern und Verkennungen“, hat Max Brauer bei Gelegenheit des großen Hamburger Brahms-Gedenkens geäußert, es aber nicht bei dieser fatalistischen Einstellung belassen. „Wenn auch Hamburg hierin ein tragisches Beispiel aufgestellt hat, so nehmen wir es als harte Lehre und wissen für alle Zeiten, wie behutsam der Umgang mit Menschen der schöpferischen, künstlerischen Sphäre zu geschehen hat.“

Das soll ein Wort sein; auf Büten gezogen und fein gerahmt sollte es fortan die Amtszimmer vor allem der Finanzbehörde zieren. Das war ein würdiges Entrée der Festwoche, die also keineswegs als posthumes Alibi gegenüber der Tatsache gedacht war, daß Hamburg nur seinen großen, an

Wien verlorenen Sohn feiern konnte, nicht aber den Prominentesten unter den Dirigenten seiner Philharmonischen Konzerte; man weiß, wie vergeblich der ehemalige Tanzmusiker aus dem Gängeviertel, wir würden heute sagen: Barpianist, sich in jüngeren Jahren um diese Dirigentenstelle beworben hat.

Heuer war nichts mehr von solch verhärtetem Bürgerstolz zu spüren. Diese Geburtstagsfeier ist ein Familienfest im wörtlichen Sinne geworden. Die Abonnements, schon bald nach Eröffnung des Vorverkaufs überzeichnet, wurden, wie man beobachten konnte, im Familienverband aufgeteilt; jeder durfte ein- oder zweimal an den bunten Kartenheftchen nippen. So stellten die Nachfahren jener ungemein exklusiven Gesellschaft, die sich vom Sohn eines Kontrabassisten allenfalls bei Hausfesten, nicht aber vom Dirigentenpult ihres Philharmonischen Staatsorchesters aus aufspielen lassen wollte, sozusagen die ganze Festwoche hindurch eine ewige Wache, und Vater, Mutter, Bruder, Schwester lösten sich reihum ab. Dadurch bekam diese etwas zu amtlich, zu offiziell ausgerichtete Brahms-Woche doch noch ihr Klima, ihre Atmosphäre, und einigemal sogar einen erregenden Pulsschlag, eine südlich erhöhte Temperatur. Das war vor allem nach den großen Orchesterkonzerten der Fall, bei denen eine sonst sozusagen hochgeschlossen und zugeknöpft drapierte Hörerschaft sich um ihrer mitgebrachten Maistimmung willen gern herausfordern ließ. Bei solcher Bereitschaft zur Brahmsfest-Freude geriet freilich der kritische Maßstab mitunter in Gefahr. Man konnte der wenig poesievollen, mit Keilberths



Orchesterpart unzureichend verzahnten Darstellung des d-moll-Klavierkonzertes durch Wilhelm Kempff gewiß nicht mit der gleichen rückhaltlosen Zustimmung begegnen, mit der Robert Casadesus für seinen so dankenswert „undeutschen“, das heißt anti-teutonischen Umgang mit dem Barocken des B-dur-Konzertes gefeiert wurde. Nur durch die Wunschtraumliebe der Norddeutschen zu Wien und seinen Philharmonikern läßt sich erklären, daß sie den Gästen eine recht flächige Auffassung der Haydn-Variationen so herzlich abnahmen, wie sie die erfolgreichen Versuche ihres einstigen Generalmusikdirektors Karl Böhm quittierten, der hörbaren Übermüdung des berühmten Orchesters nach dem Brüsseler Gastspiel in der D-dur-Sinfonie durch Flucht in eine werkfremde Dramatik entgegenzuwirken.

Dazwischen ein Höhepunkt, der ausgerechnet durch das vielgeschmähte Doppelkonzert markiert wurde. War es Zufall, daß es zwei romanische Künstler waren, Christian Ferras und André Navarra, die alle „Undankbarkeit“ und die Tücken dieser Sinfonie mit zwei Obligatstreichern überspielten: mit großem, variablen Ton, also vom Klang her? Auch der bewundernswerte, gleichfalls französische Anschlagskünstler Casadesus ging seine in Frankreich wohl kaum populäre Aufgabe grundsätzlich in der gleichen Art an, und sein Partner am Dirigentenpult, weißhaarige, ehrfurchtheischende Erscheinung, kam aus seiner schweizerischen Wahlheimat, wo sie am französischsten ist: Carl Schuricht. Erregendes Ereignis, wie das oft übertrainiert und überzüchtet wirkende Perfektionsinstrument des NDR-Sinfonieorchesters in der Vierten auf die kaum merklichen Befehle und Hilfen dieses großen alten Mannes unter den „Musizier“-Dirigenten reagierte. In diesem Orchesterkonzert wurde die Frage beantwortet, die nach dem Sonatenabend des von zwei verschiedenen Ebenen aus bewußt „unterspielenden“ Duos Schneiderhan-Seemann offen blieb: die Frage nach einem „Brahms für heute“. Sie wurde im kammermusikalischen Teil der Festwoche mit seinen „Blockprogrammen“ überall spürbar; auch Künstler wie die Quartett-Leute um Végh und Hamann, wie die Sänger Elisabeth Grümmer und Hermann Prey, wie die Pianisten Wilhelm Kempff und Detlev Kraus oder das Hansen-Trio können den Eindruck des Immergleichen nach zwei Brahms-Stunden nicht ausdifferenzieren, diese Wurzel aller Brahms-Kritik von Nietzsches Hinweis auf die „Melancholie des Unvermögens“ an bis zu der jüngst publizierten Ansicht eines Pariser Eifersers,

daß Brahms „unnütze Musik“ produziert habe. Hier wird die sinnvollste Funktion eines Brahms-Festes sichtbar: den „Nutzen“ zu untersuchen, den die Erscheinung des Hamburger Wahlwieners etwa für die heutzutage so hochaktuelle Wiener Schule gehabt hat. Das freilich würde Kontrast-Programme bedingen; die für Brahms fast tödliche Gefahr solcher „Blöcke“ aus einheitlichen Werkgruppen wäre gebannt. Das Hamburger Brahmsfest hat die Achse Hamburg—Wien nur von seiten der Ausführenden her etwas betont; im übrigen hielt es sich an das altbewährte Hörschau-Muster der Musikfeste. Auch in diesem Sinne gehört diese Festwoche der Vergangenheit an. Klaus Wagner

**Auftakt beim „Maggio Musicale“ Florenz**  
Der Florentiner „Maggio Musicale“ nimmt anscheinend mit jedem Jahr eine erstaunlichere Ausdehnung an, und der diesjährige „Mai“ wird sich bis in den Juli hineinziehen.

Da im Teatro Comunale zur Zeit die Restaurierung noch nicht beendet ist, mußte im wesentlich kleineren, aber reizvolleren „Teatro della Pergola“ die Eröffnungsvorstellung stattfinden. Der intimere Rahmen kam sowohl der Eleganz des Publikums als auch der gewählten Oper zustatten. Unter den etwa 37 Opern, die Rossini, der eminent fruchtbare „Schwan von Pesaro“, komponierte, grub man zu diesem Zweck seine selten aufgeführte „Donna del lago“ aus, deren Text von Tottola nach Walter Scotts romantischem Roman „Fräulein vom See“ zusammengestolpert ist und von Rossini mit Arien, Kanzonen und Fiorituren von halsbrecherischer Art vermusiziert wurde. Und das Erstaunliche geschieht immer wieder, daß man, trotz aller und vieler berechtigter Einsprüche und Widersprüche, vor dieser unglaublichen Fülle von Musikalität, Einfällen und Geschicklichkeit bei Rossini bis zu weiten Graden die Waffen streckt. Merkwürdiger- oder vielleicht sogar logischerweise heute wieder erheblich mehr als vor etwa fünfzig Jahren, da man außer seinem „Barbier“ außerhalb von Italien ihn überhaupt kaum mehr gelten ließ. Tatsächlich dürfte es auch heute schwerfallen, sowohl Kehlen, die geschmeidig genug sind, als auch Lust und Liebe zur Einstudierung einer solchen Oper außerhalb Italiens aufzutreiben. Doch in bezug auf „dolce“ des Singens und der Melodie gibt es für die Italiener kein Übermaß. Selbst noch bei der hervorragendsten deutschen Interpretation des von ihnen derzeit überschwenglich gefeierten Richard Wagner vermissen viele und in merkwürdigem Mißverstehen

von Wagners heroisch-dramatischem Stil jenes „dolce“. Tullio Serafin ist nun ein wahrhaft musikalischer Altmeister dieses überaus geliebten „dolce“ uritalienischer Opernmusik und steuerte auch „La donna del lago“ über alle Klippen und Strudel und verhinderte immer im letzten Moment noch das Abstürzen vom Trapez musikalischer Trillerkunde der reizenden Rossana Corteri, die in komplizierten gesanglichen Bedrängnissen die Hauptpartie der Elena zu durchschmachten hat. Der schöne, geschmeidige und ungewöhnlich gut gebildete Tenor Cesare Valletti in der Partie des romantischen Uberto war dagegen in hervorragender Weise den Schwierigkeiten gewachsen. Nicht gleichmäßig gut erschienen die Nebenrollen besetzt. Dagegen waren Chor und Orchester der Florentinischen Oper in gewohnter Form.

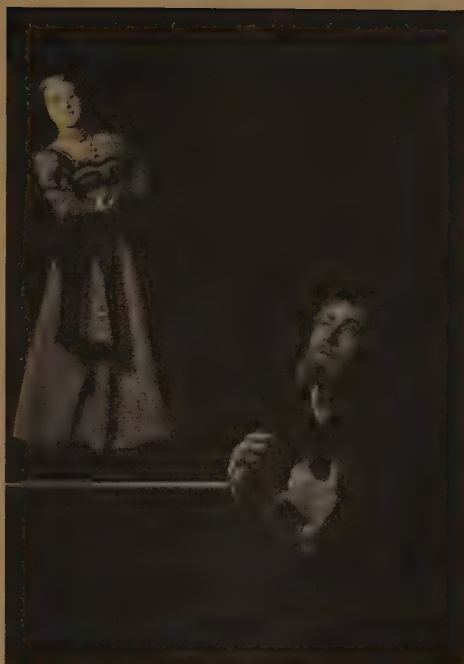
Man verstand es vorzüglich, diese Rossinische Oper, die immerhin einen gewissen Anspruch besitzt, vor allem im Sinne von Umfang und Dauer als „große“ Oper bezeichnet zu werden, den gegebenen Verhältnissen der Bühne des „Teatro della Pergola“ geschmackvoll anzupassen. Der lebenswürdigste Erfolg krönte diesen Auftakt des diesjährigen „Maggio Musicale“. I. D. Ungerer

## Musiktheater des 20. Jahrhunderts

Düsseldorf

Schon unter Vorzeichen des nationalsozialistischen Einmarsches ist die erste Zwölfton-Oper des damals 38 Jahre alten Ernst Krenek, „Karl V.“, in Prag ein einziges Mal aufgeführt worden. Es war das Jahrzehnt, in dem auch Darius Milhaud mit „Christoph Columbus“, Artur Honegger mit „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ ihre Erfolge hatten. Beide Komponisten zeigten den Lebenslauf einer historisch wichtigen Person ebenfalls nicht von Anfang, sondern vom Ende her, nämlich in Form einer Abrechnung, einer Generalbilanz, einer Lebensbeichte unter dem Sonderthema, ob und inwieweit sich der Lebenslauf mit den Perspektiven der christlichen Heilsgeschichte deckte. Autor beider Texte war Paul Claudel, der katholische Dichter. Kreneks zwiespältiges, aber bedeutendes Werk blieb bis zur Essener Neuinszenierung unbekannt. Nun also hat es die „Deutsche Oper am Rhein“ in Düsseldorf erneut auf die Probe gestellt.

Als Textverfasser kann sich Krenek mit Claudel freilich nicht messen. Er hat den gesamten historisch-dramatischen Inhalt abendfüllend ins Beichtbekenntnis des zu San Yuste abgedankten Habsburgerkaisers hineindrängen wollen. Niedergang



Kreneks „Karl V.“ in Düsseldorf

Valerie Bak und Karl Wolfram Foto: Hess

der mittelalterlichen Idee vom Gottesstaat auf Erden, weltumspannende Intrigen politischer Diesseitsmächte, dazu eine Überfracht an Geschichts- und Religionsphilosophie: nur ein perfekt auf Kürze geübter Sprachkünstler hätte mit alledem fertigzuwerden Aussicht gehabt. Zudem hat die Rhein-Oper wohl nicht geglaubt, in diesem Punkt etwas bessern zu können. Sie ist in der Sprachregie unbeholfen verfahren und hat statt junger eifervoller Gewissensforscher zwei ziemlich rustikale Typen als Beichtiger auf die Vorderbühne gelassen. Überdies wurden einige Musikszenen durch Lautsprechermißbrauch gemeuchelt.

Auf der Hinterbühne — schwarz in schwarz, schräge Spielbrücke ohne Dekorationen — leuchten in dessen Scheinwerferkegel Erinnerungsbilder wach. Es erscheinen: Kaiserinmutter Juana „die Wahnsinnige“ als Einzelfigur, bald hochzeremoniös eine Höflingsgruppe um den Gegenspieler Franz den Ersten von Frankreich, dann Hellebardenträger, Geheimdienstler, Luther vor dem Reichstag zu Worms, minder gelungen die Szenen um Papst Clemens VII. und den Söldnerführer Frundsberg, groß herausgebracht der deutsche Aufstand unter

Moritz von Sachsen. Wo immer sich Kreneks Werk als Oper rechtfertigen ließ, da hat kein Ausführer eine Chance versäumt. Weder Ausstattungschef Heinz Ludwig mit originalen Prachtkostümen der Frührenaissance, noch Regisseur Heinz Arnold, der die Solo- und Gruppenanordnungen höchst eindringlich schematisierte, noch Reinhard Peters mit seiner lebendig straffen Deutung vom Dirigentenpult her. Vollendete Sänger- und Darsteller-Attitüde zeigten Paul Späni, Elisabeth Schwarzenberg, Valerie Bak und Ingeborg Lasser im überlangen Personenregister, das in der Neufassung etwas beschnitten ist. Karl Wolfram als Titelheld fügt seiner Reihe aufrüttelnder Charaktere der zeitgenössischen Oper jetzt den bedeutungsvollsten hinzu.

Es hätte nur noch weniger Retuschen bedurft, um den Wert der Partitur vollends herauszustreichen. Kreneks zielsichere, scharf nachgreifende Art, eine Opernszene zu lyrisieren, zeigt sich unter dem Regeldruck der Zwölftonkonstruktion mitunter behindert. Sie verleugnet sich nirgendwo, wenn eins der erwähnten Opern-Schaubilder im Hintergrund sichtbar ist. Ein musikalisch zwingender Kontakt zwischen Drunten und Droben ist zwar zunächst nicht vorhanden, denn das Beichtbekenntnis mit den Gegenfragen des Dominikaners und des Jesuiten hat sich in der Tat nur sehr sperrig in Musik setzen lassen. Sowie nach der Pause der kleine Hofstaat um den sterbenden Weltmonarchen anschaulich als Opern-Abstraktum zu fesseln beginnt, wird die Tragödienkraft der Ariosi, Intermezzi und Ensemblegesänge freier und freier. Wenige außer Krenek verstehen den Schlußakkord irdischer Resignation so unsentimental und imponierend zu härten und ihn von langer Hand in so logischer, großartig übersichtlicher Linienführung aller Sing- und Instrumentalstimmen vorzubereiten.

Während der Woche „Musiktheater des XX. Jahrhunderts“ boten diesmal beide Häuser, Düsseldorf und Duisburg, auch unter den minder umstürzlerischen Spielplanneuheiten Nennenswertes. Die Düsseldorfer Delikatesse ist Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe“, von Kapellmeister Schaub unnach-sichtlich ohne Biedermeierhumor pointiert, also endlich einmal als Artverwandte der Falstaff-Partitur von Verdi erkennbar: brillant wie vom Film-Cutter aus hunderterlei Köstlichkeiten zusammen-geschnitten! Das Gleiche ist Punkt für Punkt als Goldoni-Venedig auf der Szene zu sehen; Günter Roth (Regie) und Dominik Hartmann (Bild), beide oft verkannt, mitunter entgleist, schaffen alle paar

Jahre einen derartigen Wurf. Von unwiderstehlichem Temperament Dorothea Siebert, Elfie Mayerhofer und, als Kreuzung zwischen Harlekin und modernem Matrosenboy, Alfons Holte.

Duisburgs Studio-Experiment heißt „Der Protagonist“ von Kurt Weill, 1925, ein Frühwerk noch in den Spuren des späten Busoni, parallel zum jüngeren Hindemith; tragisch-expressionistisch (Text Georg Kaiser), etwas grimassierend, doch nicht ohne den Funken Genie, der so anders in der „Dreigroschenoper“ hochflackert und im Broadway-Produkt „Die Straße“, um das sich der Duisburger Spielplan immer noch müht, auslöschen sollte. Ebendort allerdings läuft zur Zeit noch die alte „Bettler-Oper“, mit John Gays unverblästen satirischen Versen, schönstem Lumpenmamsellen-Tal-mi der 1720er Jahre in den Kostümen, Singspielchansons der gleichen Epoche und den überaus charmanten atonalen Irrläufen, die Benjamin Britten neu in der Kammerorchestrierung an-brachte.

Heinrich von Lüttwitz

#### Musikfrühling im Zeichen Janáček's

Prag

Alljährlich im Mai lädt Prag zu seinem Musikfrühling ein, und in der Tat ist das musikerfüllte Prag wie kaum eine andere Stadt zu einem solchen klingenden Fest geeignet. Seitdem dies Musikfest vor nunmehr zwölf Jahren ins Leben gerufen wurde, hat es sich in immer stärkerem Maße als Sammelpunkt der Weltmusik bewährt. Hier, in der Hauptstadt der Tschechoslowakei, bestehen dank einer fast unvergleichlichen Musiktradition alle Voraussetzungen zu einem solchen Musikfest des Volkes — die Anteilnahme der Bevölkerung an der Fülle der Konzerte, Opern, Kammermusikveranstaltungen ist sprichwörtlich. Bei welchem Festival der sonstigen Musikzentren Europas bildet heute die Musik und Musikpflege einen solchen Bestandteil des öffentlichen Lebens?

Dies Fest will ein großes Panorama des Musikschaffens der Völker in Vergangenheit und Gegenwart geben. Aber jeder Prager Frühling ist darüber hinaus bemüht, ein neues, aktuelles Thema anzuschlagen: Beethoven, Mozart, Smetana, Dvořák, im Vorjahr die tschechischen Zeitgenossen und jetzt 1958 Leoš Janáček, der große vor 30 Jahren verstorbene mährisch-slowakische Meister. Sinnvoll durchzieht sein Name die vielseitigen Programme — kaum ein bedeutendes Werk Janáček's, das nicht in diesem Zusammenhang zu hören war. Dabei trat innerhalb der Oper die Prager Nationaloper mit der Brüner Janáček-



Oper in Wettbewerb. Es fehlte beim „Frühling“ weder das verheißungsvolle Jugendopus „Sarka“ noch der kraftvolle Vorstoß zum Musikrealismus der „Jenufa“ und „Katja Kabanowa“; und natürlich waren in den Kreis der Janáček-Opern auch die Meisterwerke der Reife („Sache Makropulos“, „Aus einem Totenhaus“) einbezogen. All diese Wiedergaben der führenden Opernkkräfte der Tschechoslowakei dürfen in hohem Maße authentisch im Sinn des Komponisten gelten. Ihre musikalischen Autoritäten, der kurz vor dem Fest verstorbene Bretislav Bakala und der neuerdings durch eine Janáček-Biographie bekannt gewordene Jaroslav Vogel, gehören zum Schülerkreis des Meisters. Überall bemerkt man bei den tschechischen Janáček-Aufführungen auch im szenischen Bild eine starke Hinwendung zum Realistischen.

Von den Janáček-Opern, die wir hören konnten, hinterließ das nachgelassene musikdramatische Dokument „Aus einem Totenhaus“ bei allen Gästen eine besonders tiefe, erregende Spur. Was hier Janáček am Ende eines reichen Lebens geschaffen, ist gewiß keine „Oper“ im üblichen Sinn. Die Dramatik ergibt sich keineswegs aus Aktionen, sondern nur aus den Berichten der Gefangenen, die der Autor behutsam Dostojewskijs Memoiren aus einem Totenhaus entnommen hat. Daß diese vierteilige Bilderfolge mit ihrem Mangel an Kontrasten, ihrer ebenso kühnen wie intensivem kollektivistischen Gesinnung so aufrüttelnd wirkt: das verdankt sie dem starken ethischen Moment, das Janáček in diese Welt des Schreckens bringt. Aus allem tönt ständig der Ton des Mitleids mit den elenden, leidenden Menschen. Und ebenso durchdringt der wahrhafte Humanismus der Musik die bedrückende Atmosphäre und erhebt die dunklen Gestalten ins Licht einer hellen, freien Welt. Wohl nie hat Janáček so konsequent aus dem Geiste der Sprache geschaffen: man vergißt streckenweise, daß es sich um ein gesungenes Drama handelt. Die Aufführung des Nationaltheaters wurde unter Vogel und Thein dem Werk weitgehend gerecht. Vor allem bewährte sich der ursprüngliche Schluß — ohne den später hinzugefügten Chor.

Großartiger Auftakt der Folge von Janáček-Ehrungen im Verlauf des Festes: das Konzert der Tschechischen Philharmonie unter Karel Ančerl mit der „Glagolitischen Messe“, der „Sinfonietta“ mit dem prächtigen Trompetenchorus und dem „Taras Bulba“. Welch ein geniales, viel zu wenig bekanntes Werk: diese gänzlich unkirchliche, lebensfrohe Messe mit ihrem folkloristisch einge-

färbten Expressionismus. Das gleiche Werk war später auch von den Brünnern zu hören. Aufschlußreich waren verschiedene Hinweise auf den frühen Janáček: in der Streichersuite des 23jährigen lernt man z. B. einen Lyriker in starker Abhängigkeit Dvořáks und Suks kennen. Meisterlicher Kammermusik begegnete man durch das glänzende Smetana-Quartett.

Stärker als sonst trat die Oper in Erscheinung. An die 90. Wiederkehr des Uraufführungstags des „Dalibor“ wurde in würdiger Form erinnert. Überhaupt war dem dramatischen Werk Smetanas und Dvořáks ein weites Feld eingeräumt. Neben dem „Totenhaus“ Janáčeks hatte die in gleichen Jahren zwischen beiden Weltkriegen entstandene Dostojewskij-Oper „Die Brüder Karamasow“ von Otakar Jeremiáš einen schweren Stand. Das ist nun ganz jener die Bühne mit dem Rausch der Stimme und Instrumente überschwemmende Opernnaturalismus in der Art von Schillings' „Mona Lisa“, der uns heute einem solchen Stoff wenig gemäß erscheint. Immerhin imponierte der breit angelegte, scharf profilierte Gerichtsakt. Die Prager boten diese Effektoper in einem kräftigen Theaterstil — mit dem Regisseur der Uraufführung von 1928, Pujman und dem großartigen, besessenen Dirigenten Krombholz.

Die Liste der Dirigenten und Orchester ist in Prag wieder lang. Wir hörten den Engländer Sir Malcolm Sargent mit der Prager Philharmonie mit einem wenig ergiebigen Elgar („Cockaigne“-Ouverture) und dem von Claudio Arrau hinreißend gespielten B-dur-Klavierkonzert von Brahms. Inzwischen sind Sir John Barbirolli und das Hallé Orchestra zu zwei Konzerten in Prag eingetroffen; und die Philharmonie von Sofia unter Constantin Iliev tritt auf den Konzertplan. Auch Wolfgang Sawallisch, Lovro von Matačić, E. Deneux werden erwartet. Hinzu kommen die Vertreter der Kammermusik: das Berliner Kammertrio mit alter Musik, das sowjetische Komitas-Quartett, der Bariton Dietrich Fischer-Dieskau, der Pianist Robert Casadesu und viele andere. Vollständigkeit kann hier nur verwirren. Traditionsgemäß wurde das Fest mit Smetanas großem „Vaterland“-Poem, diesmal durch das Prager Sinfonie-Orchester unter Smetáček, eröffnet. Mit Beethovens „Neunter“ wird es wie üblich ausklingen. Ernst Krause

## Orff und Händel

Schwetzingen

Die Festspiele wurden eröffnet mit den drei Monteverdi-Neufassungen „Klage der Ariadne“, „Orpheus“ und „Tanz der Spröden“, die Carl Orff



Orffs „Lamenti“ in Schwetzingen Foto: Winkler-Betzendahl

erstmals zu einem Tryptichon mit dem Titel „Lamenti“ zusammengestellt hat. Übertragung ins Deutsche, Umarbeitung der Handlung und Neuinstrumentierung sind die wesentlichen Merkmale der Orffschen Bearbeitung. Für das musikalische Geschehen wirkt sich nachteilig die viel zu dicke Instrumentierung aus, die dem Gang der Singstimmen oft eine unnatürliche Schwerfälligkeit aufzwingt. Auf der anderen Seite sorgte Orffs Theater Sinn für die Bühnenwirksamkeit des Werkes; eine dem modernen Empfinden entgegenkommende Handlung, geschickt eingebaute Tanzeinlagen und farbenprächtige Massenszenen in Verbindung mit dem einfallsreichen und großzügigen Bühnenbild Jean-Pierre Ponnelles trugen wesentlich zu dem großen Publikumserfolg bei. Die musikalische Leitung lag in den Händen Ferdinand Leitners, der die Tempi häufig zu langsam ansetzte, so daß die Musik streckenweise langatmig und übertrieben pathetisch erschien. Unter den Mitwirkenden beeindruckte vor allem die amerikanische Sängerin Lucretia West; die weiteren Hauptpartien waren

besetzt mit Raymond Wolansky (Orpheus), Ingeborg Bremert, Ernst Wiemann, Franziska Wachmann, Melitta Muszely und Peter Heinze. Dazu kamen der Chor und das Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks sowie das Ballett der Städtischen Bühne Heidelberg. Die Inszenierung besorgte Paul Hager.

Als zweites musikalisches Bühnenwerk bot man Händels „Julius Cäsar“ in der Bearbeitung von Oskar Hagen. Diese Aufführung stützte sich auf eine Basler Inszenierung Oskar Wälterlius vom vergangenen Jahre. In den Hauptrollen überzeugten vor allem Heinz Rehfuß als Cäsar und Derrik Olsen als Ptolemäus; Grace Hofmann, Hilde Zadeck und Ernst Haefliger zeigten ebenfalls hervorragende gesangliche Leistungen, enttäuschten jedoch ein wenig durch ihre etwas gekünstelte Darstellungsweise. Am Dirigentenpult stand Silvio Varviso, der seine Aufgabe mit Überlegenheit und großer Einfühlungsgabe bewältigte. Im Bunde mit der einfallsreichen Choreographie Wazlaw Orlikowskys gelang es ihm, über manche Schwäche

des Werkes hinwegzutauschen und der Aufführung echtes Festspielniveau zu verleihen.

Die repräsentativste der insgesamt acht Konzertveranstaltungen bildete ein Abend mit dem Sinfonieorchester und dem Chor des Süddeutschen Rundfunks unter Hans Müller-Kray. Zur Aufführung gelangten Bachs weltliche Kantaten „Schweigst stille, plaudert nicht“ und „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ sowie Olivier Messiaens „Trois petites Liturgies de la Présence Divine“. Ein Konzert der „Festival Strings Luzern“ brachte Kompositionen von Vivaldi, Purcell, Bach und Hindemith; Solisten dieses Abends waren Wolfgang Schneiderhan und Rudolf Baumgartner. Fünf Instrumentalisten von beachtlichem Rang bilden das „Ensemble Baroque de Paris“, das Kammermusikwerke von Vivaldi, Bach, Scarlatti und Couperin in einer eigenständigen Interpretation darbot. „I musici di Roma“ begeisterten mit Kompositionen von Pergolesi, Zavateri, Boccherini, Vivaldi und Mozart. Zwei Mitglieder des Ensembles stellten sich auch als hervorragende Solisten vor: Enzo Altobelli mit Boccherinis D-Dur-Cellokonzert und Felix Ayo mit Vivaldis Violinkonzert „Il cimento dell' invenzione e dell' armonia“. Ein sehr schöner Liederabend Elisabeth Grümmer bot Werke von Mozart, Schubert, Brahms und Wolf. Drei Serenadenkonzerte wurden vom Südwestdeutschen Kammerorchester unter Friedrich Tilegant und vom Kurpfälzischen Kammerorchester unter Karl Ristenpart ausgeführt. Mit einer Sinfonietta für Streichorchester von Gerhard Frommel und einem Concertino für Flöte und Streichorchester von Philipp Mohler brachte das recht sympathische Südwestdeutsche Kammerorchester auch zwei zeitgenössische Werke zur Aufführung.

Werner Steger

### Eindrucksvolles Chorfest

Bremen

Nicht nur durch die Teilnahme von 15 000 Sängern, mehr noch durch das außerordentlich verantwortungsbewußt aufgestellte Programm von 45 musikalischen Veranstaltungen zeichnete sich das Dritte Chorfest des Nordwestdeutschen Sängerbundes im DSB aus. Wenn man nicht wüßte, daß nur eine Auswahl von Chören, Orchestern, Spielvereinigungen tätig geworden ist, meinte man, der Liedertafelstil sei restlos ad acta gelegt. Auf jeden Fall wirkten die mitgestaltenden Kräfte auf diesem äußerlich wie programmlich gelungenen Fest, dieser Manifestation für das deutsche Laienschaffen, erzieherisch vorbildlich.

Bereits das vorausgeschickte Festkonzert mit der Claudel-Kantate „Ite, angeli veloces“ unter eigener Leitung des Komponisten Paul Hindemith wies den Weg, denn ein Jugendchor (Vege sack) sang für Erwachsene und Jugend hervorragend. Die festliche Eröffnung brachte neben einer Fanfaren-Introduktion von Philipp Mohler das Festliche Vorspiel von Karl Marx und Orffs „Sänger der Vorwelt“, sämtlich Auftragskompositionen. Eine saubere Wiedergabe in autorisierter Besetzung mit zwei Klavieren und Schlagwerk der Orffschen „Carmina burana“ hörte man vom Bremer Lehrergesangsverein (Gebhard Kaiser). Für die Abendstunde im Dom hatte Wilhelm Evers dem Domchor die Motette auf Claudius-Klopstock-Texte „Auferstehen“ und den achttimmigen Chor „Werkleute sind wir“ (Rilke) überzeugend einstudiert.

Von den Großveranstaltungen plazierte sich besonders das heitere Driessler-Oratorium „Gaudia mundana“, ein wirksames, echtes Gebrauchswerk. Einhelligen Beifall erhielten die posthume Uraufführung der „Till Ulenspiegel“-Kantate von Willy Burkhard, ein Opus melodischer und rhythmischer Prägnanz, jeden Augenblick fesselnd und mitreißend, und die soliden und doch eigensprachigen Lieder des talentvollen, jungen Siegfried Strohbach. Die Ausführenden dieser Veranstaltungen, Bremerhavener Liedertafel, dortiges Orchester unter Hans Kindler, Hannoverscher MGv von 1851, Hamburgisches Rundfunkorchester unter Heinz Hennig, erzielten Qualitätsprädikate.

Die Stundenkonzerte zählen zu den glücklichsten Einrichtungen der Sängertreffen; sie sind legitime Nachfolger der Sängerwettstreite, zeigen beste Wertauswahl. Aus ihrer Fülle finden Erwähnung: die einprägsame Liedgabe des DSB Nordwestdeutschland von Hugo Distler „Lobe den Herrn“, die Uraufführungen von Spitta, Bendig und Bresgen als Kompositionsaufträge der gleichen Bundesgruppe, das hervorragende Programm des Jugendsingkreises Lüchow mit Werken gefallener Komponisten (Bräutigam, H. J. Weber, Adolf Clemens), die faszinierende Interpretation aus dem Distlerschen Mörike-Chorliederbuch durch den Madrigalchor Vechta (Oberborbeck), die teilweise noch einmal von der Emdener Madrigalvereinigung neben den zarten Klaviersliedern von Siegfried Reda gebracht wurden.

In Erstaufführungen erschienen die schwierigen Janáček-Chöre nach mährischen Volksliedern, in Uraufführung drei Volksliedbearbeitungen von



Wilhelm Bein, sorgfältig und eindrucksvoll dargestellt durch das Schubert-Quartett Holzminden und den Goslarer Madrigalkreis. Wieweit sich heute geschmacklich einwandfreie Chorbücher durchgesetzt haben, aus denen zyklisch gesungen werden kann, bewies die Auswahl aus Nagels *Männerchorbuch* und die Zusammenstellung von Werken von Fritz Neumeyer, Wilhelm Bein, Christian Lahusen. Als bedeutsam dürfen auch die Hochzeitslieder von Hermann Reutter und die Uraufführung der österreichischen Volkslieder von Anton Heiller genannt werden. Wie viele rühmenswerte Namen mehr!

Die neuen Kompositionen, so darf man überschaugend bemerken, enthalten sich des Experimentes und reden eine solide, tonale, volkstümlich-verständliche Sprache. Da sie viel überlegenen Humor enthalten, melodische und harmonische Eingebung mehr als Konstruktion gelten lassen, geben sie dem Laienmusizieren das, was es zur Verbindung des passiven und aktiven musischen Lebens braucht. Hans Stephan

#### Schweizerisches Tonkünstlerfest Luzern

Durch die erstmalige Vereinigung mit der Jahrestagung des Schweizerischen Schriftstellervereins hatte das Fest inhaltlich und gesellschaftlich eine bedeutende Erweiterung erfahren. Als gemeinsame Veranstaltungen hatten drei Diskussions-Sitzungen zu gelten, in denen die Beziehungen zwischen Wort und Ton (erläutert durch Lieder in den vier Landessprachen der Schweiz), Formfragen der literarischen und musikalischen Komposition und Gegenwartsprobleme des literarischen und musikalischen Schaffens (vorwiegend an Hand des Opernproblems) erörtert wurden; sowie eine öffentliche Matinee im Stadttheater mit Gedicht- und Chorvorträgen und Ansprachen des Komponisten Frank Martin über den künstlerischen Schaffensprozeß und des Theaterleiters Oskar Wälterlin über die Einheit des dichterischen und musikalischen Kunstwerks. Ein Symphoniekonzert brachte einen imponierenden Ausschnitt aus dem neueren Schweizer Musikschaffen mit Werken von Conrad Beck („Herbstfeuer“, sechs Gesänge nach Gedichten von Ricarda Huch), Caspar Diethelm (zwei Sätze aus einer Serenade für Streichorchester), Armin Schibler (3. Symphonie), Heinrich Sutermeister (2. Klavierkonzert) und Michel Wiblé (Hosanna aus der Kantate „Lauda Sion Salvatorem“, für Sopran, Alt, Chor, Orchester und Orgel). Das schöne Fest, das wegen der engen persönlichen Kontakte

zwischen Schaffenden und Ausführenden vor allem wichtig war, wurde durch ein Konzert im Städtetheater Beromünster mit Werken von Fritz Brun (Sonate für Violoncello und Klavier), René Mathes (zwei Motetten für gemischten Chor a cappella) und Paul Huber (Motette „Cantabo Domino“) beschlossen. Willi Reidi

#### Musiktage

Tübingen

Zum siebenten Male fanden in der alten schwäbischen Universitätsstadt die 1952 gegründeten Musiktage statt. Wie bisher war die Auswahl des Programms in die Hände eines Komponisten gelegt worden: nach Hermann Erpf, Harald Genzmer, Conrad Beck, Hermann Reutter und Wolfgang Fortner hatte sie diesmal Karl Amadeus Hartmann übernommen, der Inspirator der Münchner Musica-Viva-Konzerte.

Im Mittelpunkt der sich über zehn Tage erstreckenden Veranstaltungen standen die sechs Streichquartette Bartóks. Das Végh-Quartett bot sie an zwei Abenden hintereinander dar und wurde als der berufene, unübertroffene Mittler dieser Musik von der zahlreichen und aufgeschlossenen Hörschaft lebhaft gefeiert. Die übrigen kammermusikalischen Veranstaltungen: ein Abend des Bläserquintetts vom Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester und das Schlußkonzert, das Hermann Scherchen mit seinem „Gravesaner Solisten-Ensemble“ bestritt, hatten hierneben einen schweren Stand. Einzig mit Schönbergs Kammer-symphonie und dem Bläserquintett op. 26 waren weitere Beispiele des Gültigen gegeben, während man von Strawinsky (Oktett für Bläser, 1923) und Hindemith (Kammermusik Nr. 1, 1921) nur zwar interessante, aber doch allzu zeitgebundene, überwiegend von der Parodie zehrende Werke ausgewählt hatte. Hinzuweisen ist auch noch auf Kreneks fünfte Klavier-sonate, von der Widmungsträgerin Charlotte Zelinka glänzend dargeboten. Das übrige war entweder, wie die Harfenmusik von Debussy und Ravel, eine lebenswürdige Hinführung an die Schwelle der Moderne, oder, wie Stockhausens „Zeitmaße für fünf Holzbläser“, Konzession an die nun eben auch nicht mehr allerneuste Mode: und gerade diese Konzession hatten die Tübinger Musiktage bisher zu vermeiden gewußt.

Ein Gastspiel der Heidelberger Oper unter Karl Ruckt brachte Liebermann-Strobels „Schule der Frauen“. Mit einer Aufführung von Ionescos „Stühlen“ mit Tilla Durieux und Peter Lühr

(Münchener Kammerspiele), einer Diskussion über „Das Drama und der Mensch unserer Zeit“ und einer Kunstausstellung „Henry Moore und englische Zeichner“ kamen auch die übrigen Künste zu Wort.

Die Tübinger Musiktage, die zunächst das Schaffen der zeitgenössischen Komponisten des südwestdeutschen Raumes im Lichte der internationalen Entwicklung zeigen wollten, hatten sich diesmal von der regionalen Leitidee gelöst. Es wird abzuwarten sein, in welcher Richtung der Weg dieser nun schon traditionellen und wertvollen Institution, die sich bisher charakteristisch von anderen Veranstaltungen neuer Musik zu unterscheiden wußte, in Zukunft führen wird.

Georg von Dadelsen

### Fränkische Festwoche.

Bayreuth

Vor der Würdigung zunächst ein erinnernder Hinweis. Mit vollem Recht herrschte auch unter den Gästen der diesjährigen Festwoche die Auffassung, daß das, was sich seit 1948 allsommerlich im Markgräflichen Opernhaus der fränkischen Residenzstadt vollzieht, mehr sei als nur ein auf die Atmosphäre des Ortes zugeschnittenes Festival. Man sollte jedoch die schon 1947 erkennbaren Bemühungen gleicher Art nicht völlig ignorieren und vergessen, daß es gerade die in jenem Jahr erstmals von Heinrich Flake im Verein mit erlesenen Opernensembles und Instrumentalisten hier durchgeführten Mozart-Wochen waren, die zur eigentlichen Voraussetzung für die später von der Bayerischen Staatsoper betreuten „Fränkischen Festwochen“ wurden. Dies festzuhalten, bedeutet keineswegs, das in diesem Jahr von den Münchener Gästen wieder Gebotene in seiner künstlerischen Bedeutung geringer zu achten.

Vermochte im Festkonzert die einleitende Titus-Ouvertüre ob ihres akademischen Beigeschmacks nicht restlos zu überzeugen, so wurde man vollauf entschädigt durch das nahtlose Zusammenwirken von Willy Spilling mit dem Staatsorchester im Cembalokonzert g-moll der Markgräfin Wilhelmine, einem fraglos sich über das Niveau galanter Durchschnittsware erhebenden Werk. Schade nur, daß einem so prächtigen Interpreten kein gleichwertiges Instrument zu Gebot stand. Im Zweiten Flötenkonzert von Friedrich dem Großen erwies sich Walter Theurer wieder einmal als überaus kultivierter solistischer Anwalt. Die Resonanz von Mozarts Adagio und Fuge c-moll für Streicher blieb infolge zu schwacher Besetzung etwas matt;

dafür wurde Robert Hegers durchgeistigte Ausdeutung der Jupiter-Symphonie zweifellos zum beglückendsten Erlebnis der Festwoche überhaupt.

Das Ballett nimmt seit Bestehen der Festwochen eine besonders legitimierte Stellung ein. Als Reminiszenz von 1957 hatte man die „Purcell-Suite“, eine von Heger zusammengestellte und instrumentierte Folge von Klavierstücken des Meisters, übernommen; hinzu kamen mit Jacques Chailleys „Die Dame und das Einhorn“ nach Jean Cocteau (Choreographie: Heinz Rosen) und Benjamin Britzens „Haus der Schatten“ (Sujet und Choreographie: Alan Carter) zwei interessante, im ersten Fall stilistisch nicht unproblematische Schöpfungen, für die sich Sigismund Mayr am Pult überzeugend einsetzte.

Verhelfen im Rahmen des zweimaligen Opernabends der stürmisch gefeierte Robert Heger und der einfallsreiche Inszenator Otto Erhardt mit den Solisten Annelies Kupper, Hertha Töpfer, Liselotte Fölser, Lorenz Fehenberger, Josef Knapp und Richard Holm dem allegorischen Festspiel „Der Triumph des Lichts“ (nach einem Libretto der Markgräfin Wilhelmine) von Andrea Bernasconi zu betont herzlicher Aufnahme seitens jener Besucher, die über die dramaturgischen und übersetzungsmäßigen Schwächen des von Heger musikalisch restaurierten Werkes hinwegzusehen gern gewillt waren, so durfte abschließend Pergoleisis „Serva Padrona“ von vornherein freudiger Zustimmung gewiß sein.

Eberhard Otto

### Ein Bach-Fest eigener Prägung

Lüdenscheid

Vor nunmehr zwanzig Jahren ins Leben gerufen und, nur unterbrochen durch den Krieg, alljährlich durchgeführt, konnte jetzt das XV. Kleine Musikfest stattfinden. Es stand im Zeichen Bachs und überzeugte durch eine bis ins letzte beobachtete Werktreue und historische Echtheit. Barockinstrumente in originaler Mensur oder getreue Kopien davon ergaben ein Klangbild eigener Prägung, dem sich Vokalsolisten und Chöre gut einfügten. Den Auftakt bildete eine Orgelfeierstunde, in der Michael Schneider Bachs c-Moll-Passacaglia, drei Sätze aus der Clavier-Übung III. Teil, die Trio-Sonate Es-Dur und die Fantasie und Fuge g-Moll in souveräner Gestaltung vortrug. Die Geistliche Abendmusik eröffnete die doppeltchörige, von Streichern, Bläsern und Generalbaß getragene Motette „Ich lasse dich nicht“ des älteren Johann Christoph Bach. Ihr folgten die Solokantate „Tritt

auf die Glaubensbahn" für Sopran (Ingeborg Reichelt) und Baß (Hans-Olaf Hudemann) mit Blockflöte, Oboe, Viola d'amore, Gambe und Generalbaß, die Motette „Jesu meine Freude“ für dreibis fünfstimmigen Chor, Instrumente und Generalbaß, die durch Kantor Schraders umsichtig differenzierende Behandlung der vereinigten Chöre der Lüdenscheider Musikvereinigung und der Evangelischen Kantorei den nachhaltigsten Eindruck hinterließ, sowie die Kantate „Adi Gott, vom Himmel sieh darein“ für Alt, Tenor, Baß, Chor, Oboen, Streicher und Generalbaß, deren Eingangsschor, ein colla parte begleiteter motettischer Satz, besonders gut gelang. Im Mittelpunkt eines festlichen Gottesdienstes stand Bachs Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“ für drei Solostimmen, Chor, Blockflöten, Oboen, Streicher und Generalbaß. Die Stelle der Kleinen Kammermusik vertrat diesmal ein Hauskonzert zu Bachs Zeit mit dem Lauten-Collegium; es wurde wegen der regen Nachfrage zweimal durchgeführt. Jeanne Deroubaix interpretierte mit ihrem beweglichen, wohlklingenden Alt-Mezzo Scarlatti „Il Rosignolo“, Marcellos „Cantata lieti ne' boschetti“ und Campras reizvolle Kantate für Alt, Blockflöte und Generalbaß „Le papillon“ in den Originalsprachen, während Johannes Koch die virtuose Gambensonate G-Dur August Kühnls vortrug und Walter Gerwig, der alle Continuo-Aufgaben auf der Laute bewundernswürdig löste, des Thomaskantors Solosuite g-Moll seinen gespannt lauschenden Hörern ebenso nahebrachte wie Ferdinand Conrad Telemanns f-Moll-Sonate für Blockflöte und Generalbaß. Die Große Kammermusik vermittelte in ausgezeichnete Besetzung mit Walter Holy, Ferdinand Conrad, Friedrich Plath, Otto Schärnack das zweite Brandenburgische Konzert, das ohne Dirigenten schwungvoll und hinreißend musiziert wurde, das Doppelkonzert d-Moll, mit Otto Schärnack und Doris Wolff-Malm als Solisten sehr gut besetzt und von Ferdinand Conrad umsichtig geführt, sowie Bachs humorvolle Auseinandersetzung mit seinen Kritikern, das Drama per musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“, das unter der Leitung von Konrad Ameln zu einem Fest der Stimmen wurde. Außer den schon genannten Sängern trugen Adelheid Berger, Hans Dieter Hölzge, Günther Pods und Hans-Martin Linde sowie der mit Reinhold Buhl, Heiner Spicker und Helmut Winter glänzend besetzte Generalbaß wesentlich zum Gelingen bei.

Wer ahnt, welche Schwierigkeiten dem Zustandekommen eines solchen Musikfestes entgegen-

stehen, wird sich mit der als Veranstalter zeichnenden Lüdenscheider Musikvereinigung über das lebhaft und dankbare Echo freuen, das ihm zuteil wurde. Dieser Erfolg ist nicht zuletzt dem Initiator der Musikfeste, Dr. Konrad Ameln, zu danken, in dessen Händen wieder die Gesamtleitung lag. Siegfried Ulbricht

## OPER

### Rennert und „Die Schule der Frauen“ Hamburg

Die Musikbühne steht dort, wo sie sich dem Zeitschaffen anbietet, gegenwärtig im Zeichen einer „weichen Welle“. Sie löst das Phänomen der „Literatur-Oper“ ab, oder genauer: sie verbündet sich mit ihm. Drei Beispiele nur für das, was wir meinen: Egks „Revisor“, Sutermeisters „Titus Feuerfuchs“, Liebermann-Strobels „Schule der Frauen“. Stofflieferanten in diesen drei Fällen waren Gogol, Nestroy, Molière; drunter tun's auch die Buffa-Librettisten heutzutage nicht mehr. Denn das ist ja auffallend an diesen drei Opern, von denen zwei seit ihrem Start im Vorjahr heuer schon Serienerfolge absahnen: die Musikkomödie hat Konjunktur; Comique und Buffa werden noch unterschätzt; die Spitzenreiter der Opernstatistik, soweit sie die Oper der Zeit angeht, lassen sich zielbewußt von einer „weichen Welle“ des Publikums geschmacks nach vorn spülen, die sie selber in Bewegung gesetzt haben. Auch die auf der Musikbühne seit Jahren meistgespielten neuen Bühnenwerke spekulieren mehr oder minder aufs Zwerchfell: Orffs „Kluge“ und „Die Zaubergeige“ von Werner Egk.

Und jetzt also setzen die weichen Wellenreiter auf Gogol und Molière, und auf Nestroy dazu. Das Todsichere ist Trumpf; was auf der Sprachbühne schon seine Standfestigkeit bewiesen hat, muß, so meint man wohl, auch musikalisiert seine Wirkung tun. Sutermeister hat in aller Einfalt und Offenheit dargetan, wie der Opernkomponist in einer Zeit, da die Geigerzähler ticken und die Sputniks über uns kreisen, an seine Stoffe kommt. Er hat die Gründlichkeit des gebürtigen Schweizlers an die Gesamtlektüre von Reclams Schauspielführer gewandt. Eine Opernposse nach Nestroy war das Ergebnis, und die Basler hat es hocheifreut.

Man wird abwarten müssen, ob Sutermeister zu einem ähnlichen Serienerfolg kommt wie Egk und Liebermann. Beide haben — mit dem „Revisor“ und der „Schule der Frauen“ — sogar nebeneinander im Spielplan der Hamburgischen Staatsoper



Fuß gefaßt, und beide Male hat Günther Rennert Regie geführt. Kann ein Komponist noch mehr von der „weichen Welle“ wollen? Über Rennerts „Revisor“-Regie ist nach seiner Schwetzingen-Inszenierung vom vorigen Frühjahr schon berichtet worden. Seine Hamburger Einrichtung hält sich an das dort und in Stuttgart bereits hochbewährte Muster. Rennerts „Schule der Frauen“ ist wohl weitgehend neu, und der Vergleich mit der Salzburger Uraufführung-Inszenierung von Schuh und Neher liegt nahe.

Er fällt eindeutig zugunsten Rennerts und seines Bühnenbildners *Siercke* aus. Hier wird das im Parkett und auf den Rängen eines Opernhauses eingestufte Bedürfnis nach Identifizierung mit der schönen Scheinwelt der Bühne weggeholt, und die Späne fallen. Wen ficht noch die Musik an, wenn der schiere *Mimus*, eine pralle Lust an Kostüm und Aktion, Kobolz schlägt? Was schert uns *Molière-Poquelin*, was *Heinrich Strobel*, wenn wir die genüßlich ausgespielte Umkleidekomödie in der Komödiebewiehern dürfen? Wer könnte noch Ohr für die Stilparodie des Kleinorchesters vor der Bühne und des instrumentalen *Poquelin-Ensembles* irgendwo im Opernhaus haben, während er derart durch eine überaus situationskomische Regie engagiert ist?

Was nur Vorwand an *Strobels* Libretto ist: hier wird's weidlich Ereignis. Die Comique lappt bis ins Proszenium hinein. Perücke ab, Perücke auf — Verfremdung um jeden Preis ist die Lösung. Nicht immerfort ist Präzision gesichert, von der streng kontrollierten Farce zum Klamauk hinab führt nur eine Stufe. Und auch Komödienregie à la Rennert kann nicht verbergen, daß dieses in seiner Art gewiß muntere Opernstückchen erst später zu einem abendfüllenden Opus gestreckt worden ist. Nicht nur darum wird man seines Vergnügens nicht froh. Reizende *Agnes*, wie in Salzburg: *Anneliese Rothenberger*; außerdem eine auffallend „schwere“ Besetzung, die sich aber zweifellos bewährt: *Toni Blankenheim* und *Arnold van Mill*; in kleineren Partien: *Gisela Litz*, *Heinz Hoppe* und *Theo Herrmann*; *Albert Bittner* dirigierte für den plötzlich erkrankten *Leopold Ludwig* — eine beachtenswerte Lern-Leistung. Wird Opernschaffen anno 1957/58 so repräsentiert? Kann dem recht funktionslos gewordenen Musiktheater Heil daraus erwachsen, daß es sich ans Schürzenband des Sprechtheaters hält, an seine Stoffe und seine Spielordnung? So fragen, heißt offenbar ins Leere hinein fragen, während die Protagonisten, für viel Zwerchfellreiz

und etwas Ohrenkitzel hoch gefeiert und heiß bedankt, sich von der Rampe herab verbeugen. Wohin rollst du, „weiche Welle“? *Klaus Wagner*

### Oper der Gegenwart

Augsburg

Daß auch zeitgenössische Musik ein unvorbereitetes Publikum mit der Kraft eines Elementarereignisses treffen, ja erschüttern kann, erlebte man mit gelindem Erstaunen an jenem Abend, als die Städtischen Bühnen Augsburg zwei moderne Werke zur Diskussion stellten. Man erlebte es vor allem an dem überaus starken, nachhaltigen Erfolg der einaktigen Oper „*Der Gefangene*“ von *Luigi Dallapiccola*, die als Komposition wie als Gesinnungsdokument gleichermaßen in Bann schlug. Es offenbarte sich an ihr die alte Erfahrung, daß eine neue Ordnung der zwölf Töne nicht allein im Laboratorium erfunden werden kann, sondern des Musikers von Intuition und Geblüt bedarf, um aus dem Elfenbeinturm esoterischer Musikübungen ins Leben der Bühne hinauszutreten und sich zu bewähren. Das Stück ist eine psychologische Studie der Lebensangst in der Brust eines gefangenen Menschen, hervorgerufen durch die letzte raffinierteste Folter, die ein Inquisitionsgericht ersinnen konnte: die Tortur der Hoffnung, die den Gefangenen schließlich ins Morgenrot des brennenden Scheiterhaufens führt. Gewiß, das Werk *Dallapiccolas*, der bedeutendste Beitrag Italiens zum modernen Musiktheater, ist nach dem Zwölftonsystem geschrieben (drei Hauptreihen und variierte Kombinationen bilden die serielle Grundlage des kompositorischen Aufbaus), aber was an ihm vor allem fasziniert, ist die musikanische Urkraft der Erfindung, seine strömende Kantabilität (der Italiener *Dallapiccola* weiß, was er der Oper schuldig ist) sowie das geradezu exzessive Melos, die differenzierte Farbigkeit des Orchesters, der Reichtum opalisierender Klangschichtungen, über denen sich die Singstimmen und Chorsätze eigenwillig und pointiert entfalten. Die Aufführung von hohem musikalischem Niveau (musikalische Leitung: *Christoph Stepp*) und atmosphärischem Eigenleben (Bühnenbilder: *H. G. Zircher*, Regie: *Hannes Schönfelder*) mit den gesanglich und darstellerisch wirksam herausgearbeiteten Hauptpartien (*John R. Dunlap* als Gefangener, *Marion Lippert* als Mutter und *Theo Herrmann* als Großinquisitor) beeindruckte aufs höchste; kein Werk der musikalischen Moderne konnte sich in Augsburg eines so einhelligen, nachdrücklichen Beifalls rühmen wie *Dallapiccolas* Einakter.

Hermann Reutters „Brücke von San Luis Rey“, der nur teilweise gelungene Versuch epischen Theaters, hatte neben diesem aufwühlenden Stück modernen Musiktheaters einen schweren Stand. Thornton Wilders Roman ist nicht ohne Gewalt-samkeit gegenüber der dichterischen Substanz für die Bühne zu bearbeiten; trotz des beträchtlichen Aufgebots eines Sprechers, eines singenden Chronisten, eines Chors und einiger Akteure, die das tragische Geschehen um den Brückeneinsturz darzustellen haben, bleiben die Charaktere blaß, wenn nicht wirkungslos. Reutters noble, kammermusikalisch dezente Musik ist nicht ursprünglich genug, das dramaturgische Vakuum mit musikalischem Leben zu erfüllen. So blieb auch die Aufführung trotz der intensiven Bemühungen des Regisseurs Hannes Schönfelder, des Dirigenten Klaus Pawassar und der um dramatisches Leben bemühten Solisten auf halbem Wege stecken; es gab freundlichen Beifall.

Karl Ganzer

#### Einems „Prozeß“

Frankfurt

Die Premiere von Gottfried Einems Kafka-Oper „Der Prozeß“ bewies, daß ein solches im zeitgenössischen Opernschaffen mit begründeten Einwänden aufgenommenes Bühnenwerk nun fünf Jahre nach der Salzburger Uraufführung unter denkbar günstigen Voraussetzungen sehr viel positive Seiten hervorkehrt und fruchtbare Erkenntnisse für die Problematik der heutigen Oper zutage fördert. Der oft betonte Zwiespalt des epischen, im Irrealen wie im magischen Realismus beheimateten Romanstoffs einerseits und der schillernden, theaterfreudigen Musik andererseits wurde in der Frankfurter Inszenierung durch die intensiv eingesetzten Faktoren vom Theatralischen her nahezu überspielt. Man strich das fünfte Bild „der Prügler“, ohne damit den dramatisch motivierten Ablauf der von Boris Blacher und Heinz von Cramer gefädelten Stationen der Handlung zu beeinträchtigen. Die Mäßigung der kompositorischen Mittel wurde auch in der Wiedergabe durch den für die Moderne mit stilsicherem Spürsinn begabten Georg Solti wohlthuend respektiert, indem er auf die Klangreize der vielfältig sprühenden und von Strawinskys Motorik impulsiv berührten Partitur sorglich einging, die grelle Schlagkraft explosiver Partien nie forcierte und auch einfallärmer konventionelle Phasen mit Pointierung der Effekte überbrückte. Stärker als in spielplanläufigen Inszenierungen kam die ebenbürtige Souveränität des Dirigenten und des geistvollen Regiepartners

Günther Rennert dem gesteigerten Eindruck der Oper zugute. Wandlungsfähig und illusionskräftig vermittelten die Bühnenbilder Ita Maximownas zwischen transzendenter und naturalistischer Charakterisierung.

Auch das Team der Darsteller ließ sich von Kafkaschem Geist inspirieren, fühlte sich wohl in den textverständlichen Partien und spielte, vom Opernhaften gelöst, mit erregender menschlicher Profilierung der Gestalten. Der Regisseur hatte den Titelhelden der Hamburger Aufführung Erich Witte mitgebracht, der stimmlich und darstellerisch bis in minutiöse mimische Regungen von seiner triebgebundenen Rolle besessen war, wie auch Willi Wolff in der fünffachen Verwandlung des Richters, die er mit universeller Präzision bereits in der Mannheimer Inszenierung erprobte. Als personifizierte Verführung in erotischer Vitalität bestach Erika Schmidt, die den Rollenwechsel der drei Frauen sogar mit gesanglich individualisierender Charakteristik durchstand. Vom Schwung der Aufführung ließen sich auch die übrigen Sängerdarsteller tragen, so Ludwig Welter, Willy Müller, Arturo Sergi. Der Beifall steigerte sich zunehmend und wurde schließlich auch für den anwesenden Komponisten zu einer verdienten Würdigung.

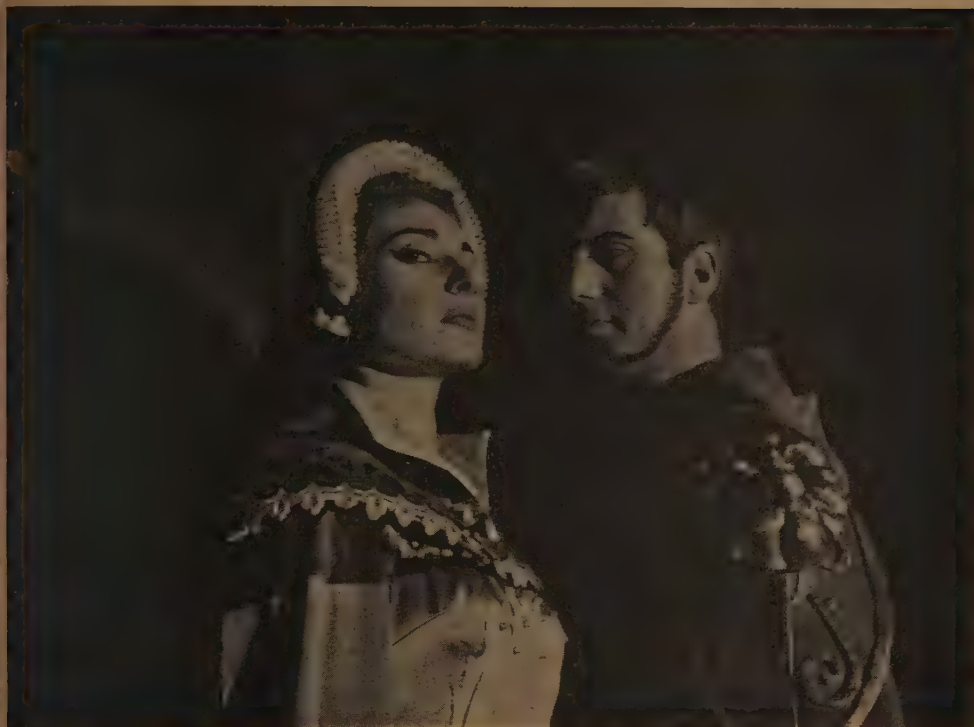
Gottfried Schweizer

#### Neues von der „Scala“

Mailand

Die „Stagione Lirica“ von 1957/58 hatte bisher große Erfolge zu verzeichnen, an die sich jetzt wieder drei Erstaufführungen von besonderem künstlerischem Gewicht und Bedeutung reihten.

Die Inszenierung von Walter Felsensteins Janáček-Oper „Das schlaue Füchslein“, die bereits Weltruf erlangte, zusammen mit der einmalig bezaubernden Choreographie von Hanna Berger, die von ihr in Mailand in monatelanger, unermüdlicher Geduld und Liebe vorbereitet wurde, hat auch an der so eminent anspruchsvollen Scala Stürme der Begeisterung erweckt. Die Hauptrollen waren mit der reizenden Mariella Adani als Briscola, Luigi Alva als Pelodoro und Dino Dondi als Jagdhüter besetzt. Nino Sanzogno war ein verständnisvoller und beschwingender Dirigent dieser den Italienern mit ihrer reichlichen Traditionsbefangenheit und Einseitigkeit doch etwas fern liegenden Musik und Fabel. Um so bemerkenswerter der starke Erfolg. Am gleichen Abend fand die Uraufführung eines hübschen Ballettes von Luciana Novaro mit Musik von Giulio Viozzi statt: „Szenenprobe“. Eine erfreuliche Bereicherung der spärlichen Auswahl in



Bellinis „Pirat“ in Mailand. Maria Meneghini-Callas und Ettore Bastianini Foto: Piccagliani

brauchbaren Balletten: bescheiden, aber liebenswürdig.

Interessant war die seit 1827 erstmalig wieder an der Scala aufgeführte Jugendoper von Vincenzo Bellini, sein drittes Opernwerk, „Der Pirat“, das seinerzeit einen enormen Erfolg hatte. Der Text stammt von Felice Romani und stellt eine freie Bearbeitung nach einem reichlich langweiligen und schwülstigen Roman von Walter Scott dar. 1827 hat das Publikum wesentlich geduldiger unmögliche Texte ertragen als heute. Aber obwohl in dieser Beziehung die Italiener eine gewaltige Masse von Bombast und unechter Sentimentalität oft sogar gerührt hinnehmen, überstieg „Der Pirat“ doch auf weite Strecken diesbezügliche Anforderungen. Bellinis Musik dagegen, trotz vieler Banalität und allzu Hergebrachtem und fast noch Schülerhaftem hie und da, ist doch von solchen Genieblitzen durchzuckt und erhebt sich im letzten Akt zu prachtvoll gesteigerter Dramatik und echter Tragik, so daß diese Tatsache die Aufführung rechtfertigt. Vorausgesetzt, daß Künstler von

Format beteiligt sind, wie es jetzt bei der Mailänder Aufführung der Fall war. Wenn diese Opernaufführung ein faszinierender Erfolg wurde und alle schwerwiegenden Einwände siegreich überwand, so ist das an allererster Stelle der wunderbaren, geradezu erstaunlichen Leistung der Maria Meneghini Callas zuzuschreiben, deren einmalige Gesangs- und Schauspielkunst aus der diffusen Gestalt der Figur der Imogen eine ergreifende Tragödin herauskristallisierte, deren grandiose, von jedem falschen Pathos freie Wahnsinnszene am Schluß von bezwingender, hinreißender Kraft der Dramatik und menschlicher Tiefe und Wahrheit beseelt war. In dieser fast unbegreiflich vibrierenden Gestaltung steht diese Imogen unentrinnbar schicksalumwittert am Rande des Irrealen und der drohenden Umnachtung. Was diese Künstlerin in dieser Szene musikalisch und schauspielerisch gestaltet, ist so außergewöhnlich, daß man es nur als genial bezeichnen kann. Genial und grandios bis zu einem Grad, bei dem in diesem tragisch verwobenen Geschick einer Frau alle Banalität des Vorangegangenen ausgelöscht und die Sphäre der





Janáček's „Schlaues Füchselein“  
in Mailand. Inszenierung  
Walter Felsenstein

Foto: Piccagliani

griechischen Schicksalstragödie erreicht wird. Überdies wirkt auch in dieser Partie die Callas wie stets auserlesen schön, harmonisch und elegant in wundervollen Kostümen. Ihr zur Seite die prachtvollen Stimmen und Erscheinungen des Bariton Ettore Bastianini und des zu höchsten Erwartungen berechtigenden Tenors Franco Corelli. Ein Name, den man sich merken muß. Der ursprünglich zweiaktigen, nun in drei Akte aufgeteilten Oper war Antonio Votto der tief verständnisvolle, überraschende musikalische Leiter. Regie und Inszene dieser einem heutigen Publikum nicht ganz einfach beizubringenden Oper vermittelten Franco Enriquez und Piero Zuffi, der auch die geschmackvollen Kostüme entwarf. Sie schufen ein mittelalterliches Sizilien und eine tunlichst unaufdringliche Atmosphäre.

I. D. Ungerer

## KONZERT

Zeitgenössische Orchestermusik Berlin  
Karl Amadeus Hartmanns sechste Symphonie, mit der Ernest Bour ein der Neuen Musik gewidmetes philharmonisches Sonderkonzert abschloß, ist ein Kolossalgemälde von auffallender Konzeption: einem hochexpressiv gehaltenen, ausdrucks- mäch-

tigen ersten Satz folgt als zweiter und letzter Satz eine Toccata variata, die einen in drei Wellen aufgeschichteten Fugenkomplex bietet. Bemerkenswert ist, daß hinter solcher Gelehrsamkeit mitunter eine derb bajuwarische, gleichsam hemdsärmelige Diesseitigkeit sichtbar wird, welche die Linie Reger-Hindemith auf ihre Weise fortsetzt. Bour brachte, im Verein mit den prächtig aufgelegten Philharmonikern, das Kunststück fertig, diesen überaus massiven, klang- und geräuschüberladenen Block so lebendig werden zu lassen, daß man im Vergleich zu der ersten hiesigen Darbietung im Herbst 1954 beinahe ein neues Werk zu hören meinte.

Boris Blachers Bratschenkonzert erklang hier zum ersten Male: ein trotz der Viersätzigkeit nicht eben umfangreiches, aber mit rhythmisch-metrischen Finessen gespicktes Opus. Da hat der Autor seinem Solisten (vorzüglich Heinz Kirdner) zwar einen vertrackten und spieltechnisch reizvollen, aber musikalisch nicht sehr ergiebigen Part zugeschrieben. Der Gefahr, bei so konstanter Verwendung von relativ wenig profilierten Kleinmotiven ins Floskelhafte zu verfallen, ist Blacher auch hier nicht entgangen; trotzdem fesselt das

Werk durch viele fein gestrichelte Einzelzüge; und das einleitende ungemein verdichtete Andante ist ihm sogar besonders gut gelungen.

Ebenso kammermusikalisch und konzertierend wie die Blachersche Schöpfung gibt sich *Strawinskys Symphonie in C*, die allerdings den Vorzug hat, thematisch prägnanter und kontrapunktisch überzeugender durchgeführt zu sein. Stellt diese Symphonie von 1940 ein gültiges Modell von *Strawinskys* später Klassik dar, so zeigen seine „*Noces*“ von 1923 jenen ursprünglichen, mehr aufs Dionysische gerichteten Großmeister, dem es gegeben ist, auch diese ihm zuströmenden Kräfte zu bändigen und in lapidar einfache, künstlerische Gestaltung zu verwandeln. Die konzertante Neuaufführung dieser russischen, eigentlich szenisch gedachten Kantate wurde dank der Führung *Lorin Maazels*, des jungen und hochbegabten Dirigenten, zu einem bedeutsamen Ereignis. Seine hervorragenden Helfer waren die vier Gesangssolisten *Magda Laszlo*, *Nada Puttar*, *William McAlpine* und *Peter Roth-Ehrang*, die vier Pianisten *Lothar Broddack*, *Horst Göbel*, *Felix Schröder* und *Rolf Kuhnert*, die Gruppe der Pauker und Schlagzeuger (*Kurt Schiementz*, *Kurt Engel*, *Max Straube*, *Walter Thiele*, *Walter Bender*, *Helmut Rosenthal*) sowie der *Rias-Kammerchor*.

Werner Bollert

#### Rückblick auf die Gewandhauskonzerte

Leipzig

Interpretationsqualität, Werkwahl und Hörerresonanz bestimmen den künstlerischen Ertrag musikalischer Reproduktion. Die Erwartungen, die man in dieser Beziehung an die vergangene Spielzeit des Gewandhausorchesters knüpfen konnte, waren nicht allzu hoch. Zumindest ließen die Erweiterung und Verjüngung des Instrumentalkörpers merkbliche Qualitätseinbußen vermuten. Denn an eine verstärkte Erziehungs- und Probenarbeit war infolge der starken Inanspruchnahme des Orchesters und der zahlreichen anderweitigen Verpflichtungen seines Leiters *Franz Konwitschny* nicht zu denken.

Nach Abschluß der Konzertreihe darf jedoch von einem überraschend guten Gesamteindruck berichtet werden. Läßt man die einzelnen Veranstaltungen im Gedächtnis an Hand von Rezensionen und Aufzeichnungen Revue passieren, erstet ein Leistungsbild, das sich im Laufe der Spielzeit zunehmend verdichtete, stärkere Konturen erhielt, farbiger wurde und manche strahlende

Lichter aufgesetzt bekam. Nicht zufällig steht am Ende die triumphale dreiwöchige Tournee durch England und Schottland. Großartig war der Widerhall der Konzerte in der angelsächsischen Bevölkerung, einhellig die hohe Anerkennung durch die englische Kritik, die ohne Bedenken in ihren Maßstäben die besten Traditionen des Orchesters heraufbeschwor. Die quantitativen Belastungen in den neun Monaten der vergangenen Saison haben sich also nicht nachteilig ausgewirkt. 72 Konzertabende, nämlich 40 Anrechts-, 12 Sonder- und 6 Jugendkonzerte neben den täglichen Verpflichtungen in der Leipziger Städtischen Oper, dazu die 14 Veranstaltungen auf der Insel waren in dieser Zeit zu bestreiten.

Einen starken künstlerischen Anreiz für Spieler und Hörer gleichermaßen gaben zweifellos die Gastdirigenten und Solisten mit z. T. recht klangvollen Namen. Neben den in Leipzig wirkenden *Seydelmann* und *Thomas* führten *Ančerl*, *Danon*, *Garaguly*, *König*, *Liška*, *Matzerath*, *Szenkar*, *Weisbach* und *Zoras* den Stab. Von den nach Leipzig verpflichteten Solisten seien *Boschi*, *Bruchollerie*, *Nikolajewa*, *Cherkassky*, *Seemann* (Klavier); *Igor Oistrach*, *Gertler* (Violine); *Honegger*, *Mainardi* (Violoncello) und *Scherbaum* (Trompete) besonders erwähnt.

Wohl nicht allein der überragenden nachschöpferischen Leistung des Gewandhausorchesters, sondern auch der an sich großen Aufnahmebereitschaft der Leipziger Bevölkerung ist die kontinuierlich starke Resonanz der Konzerte zuzuschreiben. Davon legt schon die hohe Zahl der angesetzten Veranstaltungen Zeugnis ab, zu denen sich ja noch eine Anrechtsreihe des Rundfunksinfonieorchesters und zahlreiche Konzerte weiterer Klangkörper gesellen. Erfreulich ist, daß sich neben dem Rundfunksinfonie- und dem Hochschulorchester auch das Gewandhausorchester mit den neu eingerichteten Jugendkonzerten an der Jugendmusikerziehung beteiligt. Das außerordentlich gute Echo, das zu verzeichnen ist, läßt nicht zuletzt hoffen, daß der kräftige Stamm von Konzertbesuchern auch in Zukunft erhalten bleibt.

Der allgemein höchst erfreuliche Zuspruch gewinnt noch an Bedeutung, wenn in Relation zu früheren Programmen festgestellt werden kann, daß erheblich mehr moderne Werke erklangen. 36:26 beträgt in den Anrechtskonzerten das Verhältnis der aufgeführten Werke, die vor bzw. nach 1910 entstanden (31:31 mit Stichjahr 1900). Ohne die vorhandenen Materialbeschaffungsschwierig-

keiten, die sich an nachträglichen Änderungen ablesen lassen, wäre die Moderne zweifellos noch stärker vertreten gewesen. Allerdings haben die zeitgenössischen „alten Hasen“ (besonders die Geburtsjahrgänge zwischen 1890 und 1900) die Führung, während nur ein einziger aufgeführter Komponist nach dem ersten Weltkrieg geboren ist. Dafür mögen allgemeine Zeiterscheinungen verantwortlich zu machen sein. Doch wäre sicherlich eine fühlbare Änderung herbeizuführen, zöge man nicht des öfteren den bequemen und geschmackssicheren Genuß edelster musikalischer Weinsorten aus den historischen Kellern einer Probe jungen Weins vor, offensichtlich in Sorge, er könne sich hin und wieder als noch unausgegorener Most erweisen. Kennzeichnend für die Programmgestaltung des Gewandhausorchesters seit Jahren ist noch die auffällige Konzentration auf bestimmte Großmeister: *Beethoven* mit zehn und *Brahms* mit fünf Aufführungen standen auch diesmal wieder weit an der Spitze. *Mozart* war nur dreimal vertreten, *Haydn*, mit einer Aufführung hinter *Strauss* rangierend, ist lange schon ausgesprochenes Stiefkind in Leipzig. Man darf auf das Jubiläumsjahr 1959 gespannt sein!

Zusammenfassend ergeben sich in der künstlerischen Bilanz für die Konten „Interpretationsqualität“ und „Hörerresonanz“ recht ansehnliche Gewinnposten. Auch in der Werkwahl ist die stärkere Orientierung zum Gegenwartsschaffen hin auf der Habenseite zu buchen. Jedoch darf nicht übersehen werden, daß die neueren Schöpfungen keine erregenden Höhepunkte boten, kaum Beispiele, die einer besonders intensiven Auseinandersetzung wert sind und zu einer heilsam-fruchtbaren Unruhe führen könnten.

Martin Wehnert

### Neue ungarische Musik

Wien

Jeder ungarische Komponist beruft sich in irgendeiner Form auf Béla Bartók. Entweder war er Klavierschüler des Meisters, oder er war ein Freund und Schützling Bartóks, oder er hat ihn wenigstens persönlich gekannt. Alle aber schätzen das Werk Bartóks als das eines Klassikers.

In einem von Zoltan Rozsnyay dirigierten Konzert der „Philharmonia Hungarica“ wurde Bartóks „Tanzsuite“ gespielt. 1923 zum 50jährigen Jubiläum der Städtevereinigung von Ofen und Pest geschrieben, ist sie in der hochoriginellen Verarbeitung folkloristischer Themen, in der konzisen Formung der sechs kurzen Sätze sehr charakteristisch

für den Durchbruch der Moderne in Ungarn und für Bartóks Personalstil. Im gleichen Konzert hörten wir, als österreichische Erstaufführung, „Homage à Paul Klee“, Phantasien für zwei Klaviere und Streichorchester, von Sandor Veress, der, 1907 geboren, Klavierschüler von Bartók war, bei Zoltán Kodály Komposition studierte und gegenwärtig als Kompositionslehrer in Bern lebt. Die fünf Sätze der eine knappe halbe Stunde dauernden Komposition sind von folgenden Bildern Klees inspiriert: Zeichen in Gelb, Feuerwind, Ausklang, Unten und Oben, Steinsammlung, Grün in Grün und Kleiner Blauteufel. Wie Paul Klees Bilder, so ist diese feine und originelle Musik nicht „abstrakt“, sondern poetisch, lyrisch, tänzerisch und geistvoll. Mit Klees Kunst verbindet sie auch das bald zierliche, bald kräftige Lineament, die klare rhythmische Gliederung und die zarten, ungemischten Farben. Der Komponist am Flügel (von dem jungen, hochtalentierten Balint Vazsonyi assistiert) wurde überaus lebhaft und herzlich gefeiert. Das Orchester unter der Leitung Rozsnyays hat das schwierige Werk brillant gespielt und wohl-gemessenen Anteil am Erfolg der Aufführung.

Im Schubertsaal des Wiener Konzerthauses spielten das ungarische Ramor-Quartett und ein aus Mitgliedern der Philharmonia Hungarica bestehendes Bläserquintett neue ungarische Kammermusik. Kalman Halasz, 1919 geboren, seit 1956 in Österreich lebend, war Preisträger mehrerer nationaler Kompositions-Wettbewerbe. Sein dreisätziges Streichquartett verbindet Folklore, Impressionistisches und Konstruktives. Ein Kabinettstück geistvoll-witziger und gutklingender Kammermusik schuf Georg Vetessy, 1923 geboren, gleichfalls in Wien in der Emigration lebend. Die fünf Sätzchen seiner Bläser-Serenade sind so lustig wie ihr Titel. Der weitaus avancierteste ist György Ligeti, Jahrgang 1923, als Freischaffender in Wien und Köln lebend. Die 1954 für Streichquartett geschriebenen „Métamorphoses Nocturnes“, traumhaft-labyrinthische Variationen von großem klanglichem Reiz, zeigen den Komponisten auf dem Weg zu serieller und elektronischer Musik. Helmut A. Fiedtner

### „King of swing“

Köln

Eine Woche lang figuriert die Benny-Goodman-Jazzband als US-Musikbotschafterin auf dem Brüsseler Weltjahrmarkt. Nähere Nebenstationen: Amsterdam, Hamburg, Köln, München. Nicht das erstmal übrigens, daß Goodman über den großen Teich kommt. 1950 war er mit seiner Sextett-



Combo schon einmal hier. Diesmal führt er auch die Big-Band mit: fünf Saxophonisten, drei Posau-nisten, vier Trompeter, dazu Zupfbassist, Gitarrist, Pianist und Schlagzeuger. Vorwiegend weiße, an wichtigen Pulten auch farbige Spieler, zudem zwei dunkelhäutige Vokalist: die scheue Jazz-Elevin Ethel Ennis, der vielerfahrene Blues-Veteran Jimmy Rushing.

Seit Goodmans Weltstunde, dem von New Yorks High Life heftig akklamierten, legendären Carnegie Hall Jazz Concert vom Januar 1938 (Toscanini jubelte mit) sind 20 Jahre Welt-, Musik- und Jazz-Geschichte gekommen und gegangen. Goodman aber scheint gegen diese Zeit stehen zu wollen. Er swingt heute wie Anno 38. Als ob sich nichts getan habe: kein Progressiv Jazz und kein Television, kein Baby Doll und keine Musical Show (in Amerika), keine Dodekaphonie und keine Elektronenmusik, weder Rhythmus- noch Ballett-Renaissance (in Europa); von Kernphysik und den Folgen, hüben wie drüben, erst zu schweigen.

Aber vielleicht ist er klüger als die Fortschritts-apostel, vielleicht hat er das Ende der „Stil-geschichte“ des Jazz länger schon vorausgesehen, und vielleicht spekuliert er also auf Erinnerung, auf Sentiment? Nun, die Fans in Europa, in West-deutschland jedenfalls, ließen ihn nicht im Stich. Sie alle, alle kamen. Tausende, die in den Riesen-raum 8 der Köln-Deutzer Messehallen zusammenströmten. Überwiegend Jahrgänge um 1938 (sic!), sittsam männlich-weiblich gesprenkelt, kein Rock'n-Roll-Dreß, kein Kaugummi, keine Zitterexzesse.

Die Jazzfanfare, die unsere Band, in vergißmeinnichtblauen Jacketts treppaufgereiht, ihren Schall-plattenfreunden am Rhein entgegenschmetterte, war auch gar nicht zum Zittern, eher war sie trommelfellzerreißend. Doch Goodman, wohlge-setzter, leicht grauschläfiger Herr (48) mit freund-lich bebrilltem Lächeln über schlichtem schwarzem Smoking, weiß zu dosieren: sweet auf shocking, shocking auf sweet. Klarinette luftig unter den linken Arm gelegt, scheinen knappe Handzeichen, versteckte Blitzblicke seine ganze Bandleader-Funktion zu sein. Die erzielte Perfektion des Zusammenspiels ist geradezu stupend. Phrasierung, Artikulation, Drive, alles kommt hinreißend ge-konnt. In einem griffigen Swinging, wie er für Goodmans Jazzstil seit eh und je typisch ist. Aus den gutgeölten Chorussen lösen sich katzenschmiegsam die Soli, mehr oder weniger improvisiert: das melancholische Tenorsaxophon Zoot Sims', das silberne Wiehern der Trompete eines Taft Jordan, das Klarinettengequirl des Bandboss selber.

Handklatschen und Pfiffpunkte für die Solopas-sagen gehen im Tutti-Swing wieder unter. Stiller wird das Riesenrund erst, als die ziersame Ethel Ennis auftritt: sonnenküstenbraune Gazelle, afri-kanisches Rokoko, phantastische Pflanzenfächer-muster auf beigefarbenem, halblangem Reifrock. Sowie sie aber ihren Mund auftut, ist der Charme verfliegen. Ethel, das Kind aus der Maryland-Sonntagsschule, enttäuscht als ein hauchiges, nied-liches Etwas. Kein Schimmer von Ella Fitzgerald oder Peggy Lee, kein Gedanke an Bessie Smith. Hier irrte Goodman.

Was von den Fans spontan und stärker ästimiert wird, sind die Combos. Hier hat Goodman bis heute seinen sicheren Instinkt für Nachwuchs behalten. Immer neue junge, ingenios begabte Drumers, „Fiedelbaß“- und „Drahtkommoden“-Schläger weiß er zu entdecken. Diesmal sind es: Roy Burns, rotblonder Milchknabe, diskreter Schlagbesenwischer; Arvell Shaw, schwarzes Berg-massiv, Veitstänzer hinterm Zupfbaß; Billy Bauer, Typ Hamburger Sonnyboy, Gitarrist von Graden; Roland Hanna, kleiner, kopfwackelnder Klavier-könig, schwarzer Schüchterling von bravourösem Format, wo es rhythmische Kontrapunkte aus dem kastanienbraunen Mammutflügel herauszuschmei-cheln gilt. Er, Roland Hanna vor allen anderen, ist im Spiel und Widerspiel der wechselnden Combos zu seinem jetzt brillierenden Herrn und Klari-nettenmeister das eigentliche As des Abends.

An seinen Combos, seinem Chamber Jazz, erweist sich Goodmans unverbrauchter Einfallsreichtum. Von hier her ist auch seine erklärte Liebe zu Mo-zarts Klarinettenquintett, sein Hang zu Debussys Klarinetten-Rhapsodie zu verstehen. Seltsam, daß weder Brunswick noch Philips noch Teldec in dem opulenten Programmheft diesen anderen Goodman propagieren können. Und Columbia inserierte nicht, was wohl gerade in Deutschland, wo zumin-dest jeder Jazzclub Goodmans Carnegie Hall Concert längst im Archiv liegen hat, von beson-derem Interesse sein könnte. Eben auch bei den Fans der Jahrgänge um 38 schon. Nicht uninter-essant, in Kürze zu erfahren, wie die Besucher-befragung der veranstaltenden Deutschen Jazz-föderation beim Konzertbüro Köln ausfiel: auf Allround, Modern oder Dixieland Jazz.

Heinrich Lindlar

Von Schuman bis zu Hanuš Prag  
Ein Konzert der Tschechischen Philharmonie brach-te diesmal ein besonders interessantes Programm. Es wurde mit der Erstaufführung der Konzerte-

*symphonie c-moll*, op. 31, für Orgel, Harfe, Pauken und Streicher von Jan Hanuš eröffnet, die mit ihrer Geschicktheit in der Ausnützung und in den Kombinationen der Klangmöglichkeiten der Soloinstrumente sowie mit ihrer klaren, in einer Fuge gipfelnden Architektur guten Eindruck machte. Der Solist des Abends, der Violoncellist André Navarra, stellte sich mit dem Konzert von Robert Schumann vor und erwarb mit seiner Interpretation, besonders in den lyrischen Partien, verdienten Beifall. Den Schwerpunkt des Konzerts bildete jedoch die dritte *Symphonie* von Serge Prokofjeff, ein höchst charakteristisches Werk für seine künstlerische Entwicklung, das noch während seines Aufenthaltes im Auslande entstand und in seinen heftigen Dissonanzen, in der Unmittelbarkeit des Ausdrucks und in den schnell wechselnden, rau akzentuierten Stimmungen den schweren inneren Konflikt des Künstlers verrät.

Nach langer Pause hatten wir Gelegenheit, die Musik von Josef Suk zur dramatischen Legende des Dichters Julius Zeyer „Unter dem Apfelbaum“ vom symphonischen Orchester des Prager Rundfunks unter Václav Jiráček zu hören; eine Apotheose des Familienglückes, die Suk kurz nach seiner Vermählung mit Dvořáks Tochter Ottilie komponierte und die in ihrer intimen und zarten Gefühlsbetonung den Musikkdichtungen zum Märchen „Radúz und Mahulena“ so nahe steht. Dagegen hat die Aufführung von Hindemiths „*Mathis der Maler*“ und des ersten Konzerts für Klavier von Johannes Brahms mit dem Solisten Tibor Wehner nicht voll befriedigt. Das Meisterwerk Hindemiths entbehrte zu oft notwendige dynamische und melodische Durcharbeitung, so daß die Vertonung der Grünewaldschen Visionen besonders im dritten Teile „Die Versuchung des heiligen Antonius“ mit voller suggestiver Kraft nicht wirken konnte. Der Pianist erwies sich als ein guter Beherrscher seines Instruments und bezeugte auch den Sinn für den symphonischen Charakter des Werkes, doch gelang es ihm nicht, sich mit dem Dirigenten in jene schaffende Interpretationsharmonie zu setzen, die bei solcher Komposition einzig zum Erfolg führt. Zdeněk Výborný

Das Wagnis in der Kleinstadt . . . Itzehoe

Wenn in einer Stadt wie Itzehoe in Holstein mit knapp 40 000 Einwohnern zwei oder dreimal im Jahre eine Oratorienaufführung stattfindet, dann bedeutet das für die dortigen Musikfreunde dasselbe wie das Gastspiel eines berühmten Orchesters in einer Großstadt. Es ist absoluter Höhe-

punkt des kulturellen Lebens, und das nicht nur, weil es eben nichts anderes gibt, sondern weil es sich um eine einheimische Leistung handelt. Das Gesellschaftliche und das Künstlerische sind hier noch miteinander im Einklang. Wenn dann auf dem Programm ein Werk von Frank Martin steht, einem Komponisten, der Zwölftonmusik schreibt, so ist das gleichbedeutend mit einem Großstadtkonzert, das ein schwieriges Werk von Schönberg oder gar serielle Musik enthält. Zwölftönigkeit gilt als Inbegriff der Atonalität, der Dissonanz. Nun muß man die Partitur des Oratoriums „*In terra pax*“ von Martin schon sehr genau studieren, um reine Zwölftonkomplexe ausfindig zu machen; aber sie sind immerhin vorhanden — sei es akkordisch oder als thematisches Baumaterial.

Seit 1922 besteht der Itzehoer Konzertchor, seit 1924 wird er von Otto Sprechelsen geleitet. Zwischen 1934 und 1945 ruhte die Arbeit. Sprechelsen übernahm andere Aufgaben, und ein Chor ist mit seinem Dirigenten mehr verwachsen als ein Orchester. Natürlich gebietet die finanzielle Lage eine gewisse Bescheidung bei der Werkwahl. Die Grenze ist gesetzt, wo das verlangte Orchester- oder Solisten-Aufgebot zu groß wird. Mit dem Chor selber kann man alles machen. Alles? Wenn er innerlich mitgeht. Die notwendige Begeisterung auszulösen, ist Sache des Chorleiters. Sie spielt bei einem Laienchor die entscheidende Rolle. Für Haydns „Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, für Bachs Johannes- und Matthäus-Passion, für Händels „Messias“, für das Verdi-Requiem und das „Deutsche Requiem“ von Brahms braucht sie nicht erst geweckt zu werden; selbst an die „Missa solemnis“ und Mozarts „Idomeneo“ (konzertant) hat man sich vor zwei Jahren gewagt — durchaus mit gutem Gelingen. Armin Knab und Karl Marx dürften vom Klang her kaum auf Widerstand gestoßen sein, und bei Orffs „*Carmina burana*“ waren allenfalls einige Klippen der Unkenntnis zu überwinden. Doch ein Programm wie dieses — mit dem größten Teil des Kantaten-Fragments „*Lazarus*“ von Schubert und Martins „*In terra pax*“ war ein künstlerisches Wagnis, das Anerkennung verdient.

Die Aufführung des „Lazarus“ war der Versuch einer Wiedererweckung. Überhaupt wurde das Werk offenbar nur zweimal öffentlich gegeben; Berichte liegen lediglich über eine Wiener Aufführung im Jahre 1863 vor. Vor kurzem ließ eine amerikanische Schallplattengesellschaft das Werk mit deutschen Künstlern aufnehmen. Nun

kann natürlich ein Zusammentreffen unglücklicher Umstände das Vergessen begünstigt haben — so mag das Fragmentarische einer Aufnahme ins Repertoire hinderlich gewesen sein —, aber es gibt wohl auch einige faßbare Ursachen. Alfred Einstein vertritt in seinem Schubert-Buch die Meinung, daß das „Lazarus“-Fragment im Hinblick auf die musikdramatische Verflechtung von Rezitativ und Arie über „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ hinausweise. Dem steht entgegen, daß bei Schubert die Melodie das Rezitativ durchdringt, während im Musikdrama das Rezitativ die Melodie aufreißt. Wir finden nur schwer den Zugang zu dieser fast abstrakten Schönheit, die sich dem nicht mehr unbefangenen Ohr als traumbefangene Innigkeit darbietet.

Wie anders berührt uns die Musik von Frank Martin. Die Verwendung originaler Bibeltexthe sichert dem Werk religiöse Authentizität. Das Oratorium, in dem diatonische und chromatische Elemente miteinander verschmolzen sind, nimmt durch die Kraft der Eingebung im Schaffen Martins eine Sonderstellung ein; nur in der äußeren Anlage bleibt es hinter dem Passions-Oratorium „Golgatha“ zurück. Klangliche Valeurs und eine suggestive Rhythmik fesseln ungemein und wirken dabei nicht aufdringlich. Dem Itzehoer Konzertchor ist eine Wiedergabe von großer Intensität und überdurchschnittlicher Präzision nachzurufen. Musiker der Vereinigten Hamburger Orchester und einheimische Instrumentalisten fanden sich zu gutem Zusammenspiel; die ersten Pulte waren ausgezeichnet besetzt. Aus dem Solistenaufgebot nennen wir Ilse Siekbach, Dorothea Förster-Georgi, Ursula Zollenkopf und Helmut Kretschmar. Claus-Henning Bachmann

#### Pianist aus Kanada

Köln

Die Reihe junger Pianisten aus Übersee, die auch in Alt-Europa ihre Konzertsportsporen erwerben wollen, ist nicht klein. Die Zahl der Berufenen unter ihnen schon eher. Zu diesen darf Malcolm Troup gezählt werden: Kanadier, 28, gegenwärtig mit „Umsteige“-Domizil in London. In mehreren westlichen Ländern kein Unbekannter mehr, debütierte er jetzt auf seiner ersten Westdeutschlandreise an verschiedenen Plätzen unter verschiedenartigen Aspekten: mit einer Matinee für Kenner im „Malakasten“ zu Düsseldorf, vor geladenem Rheinischem Gesellschaftskreis im Landhause Zanders zu Bergisch Gladbach, mit einem Studio-Programm im Kölner Funkhaus.

Eines war seinen Vortragsfolgen gemeinsam: der Hang zum Virtuositentum der großen Ansprüche. Daß er Liszt, das Schlachtroß der ungezählten Ambitionierten, dabei meidet, spricht für Stil, daß er die Moderne (wahlweise) einbezieht, für Instinkt. Sein Bogen spannt sich von Czerny (dem unbekannten, formkräftigen Czerny) bis zu Prokofieff, von Chopin bis Copland, von Brahms' Paganini-Variationen bis herauf zu Villa-Lobos' brasilianischem „Rudepoema“.

Ein Phänomen an Spannkraft, metallisch federnd im Anschlag, exzessiv als Rhythmiker, zwingt er jeden Satz, jede Phrase unter das Gesetz klangkühn gesteigerter Pianistik. Strawinsky könnte für ihn die Danse Russe seines „Petruschka“ geschrieben haben, Debussy sein Général-Excentric, Prokofieff seine Sarcasms, Copland seine Fantasy, die er in Düsseldorf denn auch zur deutschen Erstaufführung brachte. Und seinem brillanten „Feuerwerk“ spürt man schon die Gieseckingschule an, was immer an Gelöstheit dem jungen Feuerkopf zum nervig schlanken kanadischen Himmelsstürmer noch abgehen mag. — Man wird dem fulminant begabten Pianisten mit hohen Erwartungen wiederbegegnen wollen. Keine „Frage der Zeit“ mehr, daß Malcolm Troup seinen Weg auch durch unsere Konzertsäle machen wird. Er hat ihn bereits angetreten. Heinrich Lindlar

#### Werner Fussan: „Concertino“ Mainz

Im Rahmen eines Konzertes zum Semesterbeginn brachte Ernst Laaff mit seinem Collegium musicum und Manfred Peters als Solisten in der Aula der Universität das „Concertino für Flöte und Streichorchester“ von Werner Fussan zur deutschen Erstaufführung. Das sehr konzis gehaltene Werk gliedert sich in drei Sätze: „Mäßige Halbe“, ein rhythmisch prägnanter Kopfsatz markanter Linien von Hindemithschem Melos und aparter, volltönender Akkorde, „Ruhig, langsame Halbe“, ein hoch-expressives Stimmungsgemälde von gewissermaßen herb-impressionistischem Charakter, und „Rhythmisch bewegt“, ein tänzerisch beschwingtes, humorvoll spritziges Finale von Martellato-Klängen motorischer Dynamik à la Orff und Bartók. Dem Mainzer Komponisten, soeben ausgezeichnet mit dem Kunstpreis für Musik des Landes Rheinland-Pfalz, ist dank wohlthuend undogmatischer Beweglichkeit mit seinem neuesten Werk überzeugend eine Synthese gelungen, die aus traditionellen Mitteln und den konstruktiven, linear und vertikal eingesetzten Elementen der Zwölftontechnik



ein bemerkenswert klangsinnliches, außerordentlich eingängiges Partiturbild entstehen läßt.

An dem Erfolg hatte das auf hohem künstlerischem Niveau stehende und von wissenschaftlich-künstlerischer Verantwortung geleitete Collegium musicum gebührenden Anteil. *Gerd Sievers*

#### Das Stamitz-Orchester Mannheim

Im Mannheimer Stamitz-Orchester haben sich Musikfreunde aller Berufsschichten zu gemeinsamem Musizieren zusammengefunden. Aus dieser Vereinigung ist nun im Laufe der letzten Jahre ein Klangkörper von beachtlicher Leistungsfähigkeit entstanden, was die Konzertveranstaltungen des Orchesters immer wieder deutlich machen. Dabei wollen diese Laienmusiker durchaus nicht mit den Berufsmusikern konkurrieren; sie möchten vielmehr zeigen, zu welcher erstaunlichen Reife ein Liebhaberorchester gelangen kann, wenn die Mitglieder mit der nötigen Gewissenhaftigkeit und Hingabe bei der Sache sind. Das Publikum, an das sich solch eine Musiziergemeinschaft in erster Linie wendet, sind auch nicht die Kenner und Musikfachverständigen, sondern es sind die Musikfreunde, die einen Sinn für den besonderen Reiz besitzen, der von den Darbietungen dieser Laienorchester ausgeht. Unter dem Motto „Liebhaber musizieren für Liebhaber“ stand das jüngste Konzert des Stamitz-Orchesters, das von Eugen Hesse geleitet wurde. Man brachte Werke von Grieg, Boccherini, Mussorgsky und Chatschaturian. Beachtenswert war die Leistung des Mannheimer Nachwuchscellisten Hannes Willer als Solist.

*Werner Steger*

#### BALLETT

Einem, Strawinsky, Egek Berlin

Das jetzt der Leitung Tatjana Gsovskys unterstehende Ballett der Städtischen Oper wartete mit zwei Berliner Erstaufführungen auf: *Gottfried von Einems* „Medusa“ und Strawinskys „Agon“, während dann eine Reprise des ehemals so erfolgreichen „Joan von Zarissa“ von Egek den effektvollen Ausklang bildete. Frau Gsovsky als Choreographin hatte da hinreichend Gelegenheit, ihre Fähigkeiten von den verschiedensten Seiten her zu zeigen. Einems Ballett, dem der bekannte Sagenstoff der Antike in der etwas veränderten Fassung des Amerikaners Gale M. Hoffman zugrundeliegt, ist zwar keine musikalisch sonderlich inspirierte Schöpfung geworden; doch gibt der Komponist immerhin den Tänzern genug Möglichkeiten, von sich aus das hinzuzutun, was seine



Einems Ballett „Medusa“ in Berlin  
Gisela Deege und Wolfgang Leistner Foto: Willott

gepflegte, jedoch recht konventionell gehaltene Partitur dem Libretto gegenüber oft vermissen läßt. Die Gestalt des Helden Perseus (Julian Calderon) schien von der Choreographie her nicht ganz ausgefüllt zu sein; dem Part des blinden Jünglings hingegen wurde Wolfgang Leistner wohl gerecht. Gisela Deege, aufs beste von Ingeborg Höhnisch und Klaus Beelitz unterstützt, bringt das Gefährliche, aber auch das Gefährdete der Medusa Gorgona mit schönen Mitteln zum Ausdruck.

Eine gänzlich andere Sphäre umfaßt uns dann in Strawinskys Spätschöpfung „Agon“, jenem Ballett für zwölf Tänzer, dem wir in konzertanter Form bereits vor einigen Wochen begegnet waren (vgl. *MUSICA*, Heft 4/1958, S. 211). Für dieses ohne reale Handlung verlaufende „Ballet blanc“ sind genaue Tanzanweisungen vorhanden; Frau Gsovsky hat eigen-durchdachte Lösungen entworfen, die mit der Musik allerdings nicht immer kongruent gehen und deshalb auch nur stellenweise überzeugen konnten. In der Hauptsache vermüßte man hier schärfer geprägte Formulierungen wie sie der Klarheit des Strawinskyschen Alters

stils angemessen wären; doch gab es viele gute Leistungen zu schauen und sogar ein paar unvergeßliche Momente insbesondere in den Tänzen Suse Preissers (mit Wolfgang Leistner) und Tana Herzbergs (mit Manfred Taubert und Klaus Beelitz). Trotz ihrer merkwürdigen Distanziertheit vermochte die solistisch instrumentierte „Agon“-Musik mitunter stärker zu packen als das, was auf Grund dieser Musik auf der Bühne geschah.

Den endgültigen, lauten Publikumserfolg erbrachte erst das Schlußstück des Abends, Egks „Joan von Zarissa“, das man jetzt in einer vom Komponisten und von Tatjana Gsovsky gemeinsam hergestellten Neufassung präsentierte. Der musikalische Sektor hat keine entscheidende Wandlung erfahren, und auch die Handlung ist im Kern die gleiche geblieben. Trotzdem haben sich die Akzente völlig verschoben, und zwar dadurch, daß der ursprüngliche Ernst des Rittermilieus einer absolut spielerischen Betrachtung der Dinge gewichen ist: der wandernde Ritter Joan und selbst das burgundische Herzogspaar, sie alle sind jetzt zu Mitgliedern einer Gauklertruppe geworden. Was bei der Uraufführung im Jahre 1940 vielleicht leise an das Gefühl eines Ergriffenseins appellierte, will heute, als Theater auf dem Theater, um jeden Preis nur noch ergötzen. Traute Egk seinem Opus jene andere Wirkung überhaupt nicht mehr zu? Wie dem auch sei, der Komponist und seine Choreographin hatten nahezu sämtliche Zuschauer für sich, die von den bunten Vorgängen der ins Tänzerische transponierten Don-Juan-Handlung ganz in Bann gezogen wurden. Lediglich die zwischen den einzelnen Bildern gesungenen Chorlieder (Chansons) erscheinen szenisch durchaus entbehrlich. Egks eminenter Bühnensinn ist unbestritten; und Frau Gsovsky bewies in der Führung und Gliederung der Gruppen viel Geschick und einen Einfallsreichtum, der häufig auch den Solisten zugutekam. Gerade hier kann ja die Städtische Oper aus dem Vollen schöpfen. Als Protagonisten bewährten wiederum Gisela Deege (Isabeau) und Gert Reinholm (Joan) ihre große Kunst; neben ihnen als Florence bezwingend die junge Konstanze Vernon. In Charginrollen höchst markant: Marion Schnelle und Friedel Herfurth. In der Partie des Narren faßte Erwin Bredow in überzeugender Weise Vordergründiges und Hintergründiges zusammen.

Den drei so verschieden gearteten Partituren war Artur Rother ein guter und sorgsamer Anwalt; und das Orchester bestand diesmal seine besondere Feuerprobe an den gehäuften Schwierigkeiten

der „Agon“-Musik. Als Gesamtausstatter des Abends löste Jean Pierre Ponnelle seine Aufgaben gleichsam im Sinne spielerischer Leichtigkeit: mit ebensoviel Geschmack wie Phantasie.

Werner Bollert

## OPERETTE

### Eine „Operetta in Musica“

Bloomington/Indiana/USA

Walter Kaufmann, ein aus Karlsbad stammender Komponist, Schüler von Schreker, war jahrelang Leiter der Western Section der B. B. C. in Indien, wo er ein außerordentlich umfangreiches Material über Indische Musik sammeln konnte, das demnächst in einem stattlichen Band veröffentlicht werden wird. In Bombay hat er viel für westliche Musikkultur getan. Vielleicht ist er in Indien am besten bekannt durch seine winzige Komposition „Signature Tune“, das musikalische Stationszeichen von All India Radio. Schon in Indien komponierte er eine Serie kurzer Radio-Opern und Musik für viele indische Filme. Ferner hielt er Vorlesungen über Musikgeschichte am Sophia College. 1946 ging er nach London, wo er als Gastdirigent bei der B. B. C. und als Filmkomponist tätig war. Im Herbst 1947 wurde er Leiter der Klavierklasse vom Konservatorium in Halifax. Von 1948–1956 war er Musikdirektor des Symphony Orchestra in Winnipeg und ist gegenwärtig Lecturer für Orientalische Musik an der Indiana University.

Sein großes Interesse für orientalische Musik, das er oft auch in seinen westlichen Kompositionen zeigt, hinderte Kaufmann nicht, eine Anzahl größerer und kleinerer dramatischer Werke zu schreiben, von denen zwei an der Indiana University zur Aufführung gelangten: „A Parfait for Irene“ und die soeben aufgeführte Operetta in Musica: „The Research“. Kaufmann ist auch sein eigener Librettist. Die Kurzoper spielt frühmorgens in einer Küche; sie behandelt die Geschichte von einem Scholar, der die Frauen der Stadt mit endlosen, verfänglichen Fragen beschäftigt, wie sie ihre Männer für sich gewonnen haben. Eine halb im Belcanto, halb im Rezitativstil geschriebene Szene erinnert an Menottis „Medium“. Das Stück ist außerordentlich spritzig in einer Art modifizierter Bewegungsmelodik geschrieben und kennt sogar einige ins Ohr gehende „Tunes“. Überflüssig zu sagen, daß das Werk unter Leitung des Komponisten, dessen dramatisches Geschick immer bewundert wird, einen durchschlagenden Erfolg hatte.

Paul Netti

## MUSIKSTADT IM PROFIL

Interessante Neuheiten Karl-Marx-Stadt

Der Höhepunkt des sonst konventionellen Spielplanes des Karl-Marx-Stadter Opernhauses war ein sehnlich erwarteter Ballettabend, der dank der selbständig gestaltenden Choreographie der neuen Ballettmeisterin Inge Ziegler, der alle Tanzstile vortrefflich beherrschenden Tänzer und der einfühlsamen musikalischen Wiedergabe durch Siegfried Franze beachtliches Niveau hatte. Auf Alfredo Casellas lebensprühende Tanzkomödie „Der große Krug“ folgte Hans Werner Henzes Zwölftönespiel „Jack Pudding“, allerdings mit einem abgeänderten versöhnlichen Schluß. Das Finale bildete Rimsky-Korssakows „Scheherazade“ mit einer packenden revolutionären Tanzhandlung der Berliner Choreographin Gertrud Steinberg.

In den Opernhauskonzerten setzten sich Walter Stoschek und Siegfried Franze für zeitgenössische Werke ein, Stoschek für ein mit großem Orchester-aufwand instrumentiertes, barocke Formen eigenständig weiterbildendes „Konzert für Orchester“ des Polen Witold Lutoslawski, das freilich kein Ersatz für Honeggers „Symphonie Liturgique“ war, ferner für ein sehr vergnügliches, weil übermütig parodierendes „Concertino für Klavier und Orchester“ von Giuseppe Piccioli (Solist: Werner Ridter) und für Günter Raphaels „Sinfonische Fantasie für konzertierende Violine und Streichorchester“ (Solist: Rolf Harzer), schließlich für die von der slowakischen Volksmusik spürbar befruchtete „Ostslowakische Ouvertüre“ von Dezider Kardoš. Franze warb für die jugendfrische, sich durch Knappheit und Humor auszeichnende „Konzertante Musik für Orchester“ des begabten jungen Dresdner Komponisten Siegfried Kurz und für das durch seine kompromißlose Linearität und kühne Klanggestaltung aufreizende „Furioso für Orchester“ von Rolf Liebermann. Das Städtische Orchester wuchs über sich hinaus, als es unter Jaroslav Krombholz, dem Hörer und Spieler begeisterten Chefdirigenten des Nationaltheaters Prag, außer Dvořáks D-Dur-Sinfonie Otakar Ostrčil 1928 geschaffene Orchestervariationen „Kreuzweg“ spielte, eine profane Passionsmusik, die in schneidenden Dissonanzen und grellen Orchesterklängen den Leidensweg der gequälten Menschheit, offenbar in Vorahnung des kommenden Unheils, darstellt. Ungewöhnlich großes Format hatte das Gastspiel der hervorragenden Slowakischen Philharmonie (Bratislava) unter Ludovit Rajter. Zwischen Smetanas Ouvertüre zu

„Libussa“ und Tschaikowskys e-Moll-Sinfonie erzwang sich Jan Cikkers anmutiges „Concertino für Klavier und Orchester“ einmütige Zustimmung als ein in straffen Formen gebautes und mit kultiviertem Klagsinn gestaltetes unmittelbar ansprechendes Werk, das die Melodik und Rhythmik der slowakischen Volksmusik sehr glücklich mit westeuropäischen Einflüssen verschmilzt.

In den volkstümlichen Konzerten, die Walter Heymann leitet, waren das sich avantgardistisch gebärende Doppelkonzert für Klarinette und Waldhorn mit Streichorchester (Anmerkungen zu „Der goldene Esel“ von Apulejus!) und zwei freche Villon-Balladen von Günter Hauk in diesem Rahmen fehl am Ort. Mehr Anklang fanden natürlich die „Barocco-Suite“ von Kurt Atterberg, die erfindungsstarke und formvollendete „Tänzerische Suite“ von dem hochbegabten, im Krieg gefallenen Helmut Bräutigam und das durch seine künstlerische Reife überzeugende Klavierkonzert von Ottmar Gerster (Solist: Günter Hauer).

Sehr beachtenswert war ein Kammerkonzert, das der Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler mit dem „Kammerorchester Erwin Walda“ veranstaltete. Es begann mit der gehaltvollen „Sonata für Streichorchester“, die Johannes Paul Thilman diesem leistungsfähigen Kammerorchester gewidmet hat; ihr folgten die mit gediegenem kontrapunktischem Können gearbeitete „Musik für zwei Klaviere“ von Hans Wolfgang Sachse und die interessante „Suita arctica“ des Isländers Hallgrímur Helgason, eine Folge von sechs altisländischen Helden- und Bauernliedern, deren herben kirchentonalen und organalen Charakter Helgason in seinem streng linearen Streichersatz gewahrt hat. Paul Kurzbachs „Konzert für Cembalo und Streicher“ verriet die charakteristische Handschrift dieses Orff-Schülers, nämlich seine Freude an plastischer Melodik und herzhafter Rhythmik (am stärksten im „Balletto bajorarico“, einem stilisierten „Zweifachen“); leider mußte das fehlende Cembalo zum Schaden für die beabsichtigte Klangwirkung durch einen Flügel ersetzt werden.

Eugen Püschel

## FUNK

Die „Wiener Schule“ Österreichischer Rundfunk Fünf Konzerte mit neuer österreichischer Musik veranstaltete das Wiener Studio des Österreichischen Rundfunks. Das von Miltiades Caridis geleitete erste Orchesterkonzert, ausgeführt von den



Wiener Symphonikern, dem Rundfunkchor und den Solisten Christiane Sorell und Edmund Hurshell, stellte zwei Hauptwerke der älteren Generation vor: Schönbergs 1928 uraufgeführte „*Variationen für Orchester*“, op. 31, ein überaus schwieriges, in Zwölftontechnik geschriebenes Werk, das heute kaum leichter zu hören ist als vor 30 Jahren, und Anton von Weberns zweite Kantate, op. 31, auf Worte von Hildegard Jone, eine höchst subtile und differenzierte Musik mit gewaltigen Intervallsprüngen in den Solostimmen, die von den beiden Solisten mustergültig gemistert wurden. Hanns Jelineks „*Symphonia concertante*“ für Streichquartett und großes Orchester ist aus härterem Holz. Von den drei Sätzen fesselt vor allem der dritte, in welchem expressive Adagio-Teile mit motorischen alternieren. Die bereits 1931 geschriebene Partitur verbrannte und wurde 1953 wiederhergestellt bzw. neu geformt.

„*Von heute auf morgen*“ ist der Titel einer 50-Minuten-Oper, die Schönberg 1929 schrieb und mit der er sich die Bühne erobern wollte. Der Versuch mußte an dem dilettantischen und banalen Text ebenso scheitern wie an der überkomplizierten, völlig unadäquaten Musik, die eher zu einem Stück von Strindberg oder Sartre passen würde. Die vier Akteure dieses Ehedramas, das konzertant aufgeführt wurde, waren Norman Foster, Ilona Steingruber, Mimi Coertse und Kurt Equiluz. Wie sie ihre Partien sangen und wie das Orchester der Symphoniker unter Michael Gielen den hochkomplizierten Orchesterpart meisterte, war bewunderungswürdig. In einem Kammerkonzert wurden Werke von Alban Berg (Vier Stücke für Klarinette und Klavier, op. 5), Egon Wellesz (Suite, op. 38, für Violine und Kammerorchester), Friedrich Wildgans (Kleines Trio für Flöte, Klarinette und Fagott), Robert Schollum (Drei Shakespeare-Sonette für Sopran, Flöte und Klavier) und Michael Gielen (Sechs Lieder, op. 1, für Baßstimme, Viola, Baßklarinette und Klavier) aufgeführt. Die Frühwerke von Wellesz und Wildgans, meisterlich gesetzt und gut klingend, zeigen Anklänge an barocke Spielmusik und sind mit parodistischen Effekten ausgestattet. Robert Schollum erweist sich auch in seinen neuen Liedern als der romantische Ausdrucksmusiker, der sich einer neuen Tonsprache mit Eigenstil bedient. Bei Michael Gielen steht gut formuliertes, in Klang und Harmonik Originelles neben allzu Beiläufigem und nicht immer ganz Zwingendem. Die Bearbeitung einiger Teile würde sich lohnen. Maria

Teresa Escribano und Edmond Hurshell waren die Ausführenden der Gesangspartien.

Ein weiteres Kammerkonzert war dem Schaffen der Jüngsten, durchweg Schülern aus der Kompositionsklasse von Karl Schiske, gewidmet. Erfreulich, wie unter der Leitung eines selbst schöpferisch tätigen Lehrers sich soviel verschiedenartige Talente frei entfalten können. Alexander Sander, Kurt Schwertsik, Stefan Zelenka, Gösta Neuwirth, Ivan Eröd (ein junger Ungar, dem man hier Gastrecht gewährt hat), Otto Zykan und Erich Urbanner gehören den Jahrgängen 1935 bis 1940 an. Keines der aufgeführten Werke war „unter der Schnur“, keines dauerte länger als 10 Minuten, keines blieb in Spätromantik oder Impressionismus stecken, jedes kann als echte Talentprobe gelten. Und das scheint uns nicht wenig zu sein.

Die mittlere Generation (Krenek, Apostel, Jelinek, Wellesz und Wildgans) hat auch noch viele persönliche Beziehungen zu den Großmeistern und Initiatoren der „Wiener Schule“. Das bereits 1932 geschriebene „*Requiem*“ auf einen Rilke-Text (für gemischten Chor und Orchester) von Hans Erich Apostel, in ständigem chromatischem Fluß um den es-Moll-Klang kreisend und klar gegliedert, ist dem Andenken an Anton von Webern gewidmet. Und unter dem unmittelbaren Eindruck der Nachricht vom Tod Weberns schrieb Ernst Krenek 1946 die „*Symphonische Elegie*“: keine Stilkopie zwar, aber mit ihren 14 Seiten Partitur ungewöhnlich knapp und in der symmetrischen Anordnung des Reihematerials dem Kompositionsstil von Weberns huldigend. Augustin Kubizek (Jahrgang 1918) schrieb seinen „*Satz für Orchester*“ in Sonatenform, bevorzugt Quinten- und Quart-Intervalle und gelangt am Schluß zu einer großen kontrapunktischen Steigerung. — Die Dritte Symphonie von Karl Schiske (Jahrgang 1916, Kompositionslehrer an der Akademie) wurde 1951/52 im Auftrag des Österreichischen Rundfunks geschrieben und erweist ebenso die musikalische Begabung wie die satztechnische Meisterschaft des Komponisten. Schiske ist ein Mann der Synthese, der sich in seinen Frühwerken stark an Hindemith angelehnt hat und der jetzt dabei ist, die Errungenschaften der Wiener Schule zu assimilieren. Neben seiner schöpferischen Arbeit legen seine zahlreichen Schüler das beste Zeugnis für ihn ab. Ein talentierter Nachwuchsdirigent, Kurt Richter, Chor und Orchester des Österreichischen Rundfunks waren die Ausführenden dieses Konzerts. Helmut A. Fiedtner

## Schlußakkord im Neuen Werk

Norddeutscher Rundfunk Hamburg

In vollster Lautstärke: mit dem orchestralen Aplomb des komponierenden Naturburschen *Maurice Ohana*, schloß die dieswinterliche Konzertreihe „das neue werk“ im Norddeutschen Rundfunk ab. Der 1915 in Gibraltar geborene, seinen folkloristischen Neigungen nach in Nordafrika beheimatete Komponist hat an gleicher Stelle schon mit dem „Klagegesang für Ignacio Sanchez Mejias“ und mit seinen weihnachtlichen „Cantigas“ starken Eindruck gemacht. Sein „*Prométhée*“ genanntes Ballett für Instrumente zwingt in doppelter Weise zum Aufhören: einmal durch eine in den methodischen Prinzipien an Béla Bartók erinnernde Art des Umgangs mit afrikanischer Folklore, zum andern durch die gänzlich unorthodoxe Haltung dieses Südspaniers, den der naheliegende Vergleich seiner prall wirkenden, dauernd zur Entladung drängenden Großorchestermusik mit Strawinskys „*Sacre du printemps*“ nicht sogleich außer Konkurrenz setzt.

Auch der Westschweizer *Raffael d'Alessandro* fordert mit seinem „*Tema variato*“ große Vorbilder in die Schranken: etwa den Klangzauber und die melodische Sinnfälligkeit eines Berlioz; doch im Geschmacklichen steht diese freitonale Parforce-tour durch elf Verwandlungen eher einem Franz Liszt nahe. Es gab Pfliffe im großen Sendesaal des Hamburger Funkhauses, was eine kostbare Seltenheit im „neuen Werk“ ist. Aber mit seinem handwerklichen Können darf sich dieser Vertreter der mittleren Generation (geboren 1911) schon sehen lassen; woher holt er sich nun noch das künstlerisch notwendige Quantum Geschmack?

Dazwischen ein ebenfalls neues Werk: das erste Cellokonzert von *Giselher Klebe*. Originelle Architektonik: Repräsentative Formen verschiedener Musikepochen — Instrumental-Szene, Rondeau, Fantasie und Kanon, Variation — werden zu einem klingenden Museum der Stile gereiht. Überraschend erscheint als Thema der abschließenden Verwandlungen der berühmte Anfang des „Tristan“-Vorspiels; Klebe kommentiert: „Das Hauptgewicht des Konzerts soll der letzte Satz haben. Die sechs Variationen über den Tristan-Beginn sind eine Huldigung an den Einfall und die wunderbare Struktur dieser Musik Richard Wagners.“ Das strukturelle Format dieser Grußadresse an den Schöpfer des „Tristan“ erscheint angemessen. Kontrastspannung soll den vierteiligen Komplex des Konzerts zusammenhalten, serielle

Arbeit die Durchorganisation bis in die kleinste Zelle der Komposition hinein sichern. Eine sehr gründliche, sehr deutsche Art von Ausdrucksmusik, die Klebe „lyrisch-expressiv“ nennt. Als lyrische Verlautbarung ist dies deutlich Reflex einer hochdramatisierten Zeit. Als Expression, als komponierter Ausdruck aber steht dieses Cellokonzert in der recht alten, wenn auch nicht gerade sehr großgearteten Tradition all jener Versuche, das Violoncello aus seiner sekundierenden Rolle zu erlösen und als Soloinstrument endgültig zu emanzipieren. Aller Virtuosität des Solisten *Arthur Troester* zum Trotz: auch Klebe hat den naturgegebenen Widerstand dieses Streichinstruments gegen solistische Brillanz wie extreme Artikulation nicht brechen können. Doch muß man eine Wiederbegegnung mit dem Werk wünschen, um sein Urteil überprüfen zu können; das „neue werk“ gab dazu leider keine Gelegenheit. Das sollte ein guter Vorsatz für die nächste Saison sein: so heikle Sachen gleich noch einmal darzubieten; denn hier ist Prüfstand, nicht flüchtige musikalische Modenschau. Doch der interpretatorische Stand dieses Abschlusskonzerts im achten Jahr der Veranstaltungsreihe sollte auch im folgenden Konzertwinter und für alle Zukunft gewahrt bleiben — so wie der Gastdirigent *Jean Martinon*, elegante, schlagtechnisch wie stilistisch gleichermaßen überzeugende Erscheinung, mit dem Sinfonieorchester des Senders ihn zum Abschluß noch einmal festlegte. Auf ein neues, neuntes Jahr im „neuen werk“!

Klaus Wagner

## Unbekannte Oper des jungen Mozart

Norddeutscher Rundfunk Hannover

Ein musikgeschichtliches Ereignis wurde die Erstsendung von Mozarts italienischer Jugendoper „*Ascanio in Alba*“, die seit der Mailänder Uraufführung im Jahre 1771 nicht mehr gegeben wurde und nunmehr auf Grund der verdienstvollen Ausgabe von *Luigi Ferdinando Tagliavini* erstmals in einer deutschen Fassung erschien. Die „Ausgrabung“ dieser „*Serenata teatrale*“ (K. V. 111), die der 15jährige Salzburger Meister im Auftrag der Kaiserin Maria Theresia zur Vermählung des Erzherzog Ferdinand von Österreich mit der Prinzessin Maria Beatrice von Modena komponiert hat, war aber nicht nur historisch interessant. Das allegorische Schäferspiel, das zur Verherrlichung der Fürstlichkeiten dienen sollte, enthält so überraschend viel überzeitlich-schöne Musik, daß man den jahrhundertelangen Dornröschenschlaf gar nicht begreifen kann. Alfred Einstein vergleicht in seinem Mozart-Buch das Dekorative dieses „Fest-

spiels" mit einem französischen Gobelin, auf dem Schäfer sich heroisch und Heroen schäferisch gebärden. Er denkt dabei natürlich in erster Linie an den zeitgebundenen Text des italienischen Dichters Parini, der keine dramatischen Ansprüche stellt, der aber durch die geschickte, dem Fluß der Musik dienende deutsche Übersetzung Günter Haußwalds sehr an Interesse gewinnt. Es gibt in diesem Mailänder Auftragswerk Arien und Chöre, die über den Zeitstil weit hinauswachsen, die das ganz eigene „singende Allegro“ des jungen Mozart zur Schau tragen, vor allem aber in der virtuos ariosen Ausprägung des Koloraturgesangs schon entfernte Ausblicke auf die Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ gestatten. Der heroisch-pastorale Text, in dem es sich um eine Venus handelt, die ihren Enkel Ascanio der Nympe Silva zuführt, um sie miteinander zu vermählen, braucht uns nicht tiefer zu interessieren. Bei dieser verdienstvollen Aufführung (Produktion Albert Karsch) unter der vital zupackenden musikalischen Leitung

von Mathieu Lange mit dem Chor des NDR und dem Rundfunkorchester Hannover hatte man nur Ohren für den Reichtum gefälliger Arien, flüssiger Chöre und hübscher Tanzsätze, die in die wechsellvollen Rezitative eingestreut sind. Daß sogar die herrliche Ouvertüre, eine launige Buffo-Sinfonie, bis heute unbekannt geblieben ist, ist schwer zu fassen. Der wohlklingende, melodisch immer bestrickende, oft leidenschaftliche Charakter der Musik des jugendlichen Genies Mozart übte in dieser Sendung einen ganz eigenen Zauber aus, um so mehr, da hervorragende Gesangssolisten zur Verfügung standen. Die Anforderungen, die an die Sänger, vor allem an ihre artistische Fertigkeit der Koloratur gestellt werden, sind geradezu enorm zu nennen. Alle Achtung, wie Margot Guillaume (Venus), Jeanne Deroubaix (Ascanio), Gisela Vivarelli (Silvia), Hans Joachim Rotzsch (Aceste) und Rosl Schwaiger (Fauno) diesen instrumental anmutenden Gesangsstil beherrschten!

Erich Limmert

## MUSICA-UMSCHAU

### Der Begleiter

Er ist klein gedruckt auf dem Programm und steht immer im Schatten des Solisten. Er ist bescheiden, lechzt nicht nach Applaus, und nur, wenn ihm der Solist eigens die Hand zum Dank reicht — was durchaus von echtem Gefühl geleitet sein kann — treffen ihn einige der Sonnenstrahlen, in deren Glanze sich der Solist bewegt.

Wieviel der „Mann am Flügel“ können muß, wissen die wenigsten. Zunächst ist gerade er es, der oft die Programmwahl trifft; das setzt gute Kenntnis auf musikalischem, literarischem und sprachlichem Gebiet voraus. Man nimmt von ihm als selbstverständlich an, daß er mindestens 500 Lieder kennt und die Violin-, Cello-, Flöten- und Kammermusikliteratur beherrscht. Er muß bei einem Opernabend, zu dem in letzter Minute der Bariton oder die Koloratursoubrette abgesagt hat, sofort wissen, welches Terzett oder Duett aus dieser oder jener Oper nun einzuschieben ist. Er muß einer Altistin, die nicht genügend Höhe besitzt, zart andeuten, daß sie nicht gerade die Eboli-Arie aus „Don Carlos“ singt, er muß einer lyrischen Sopranistin klarmachen, daß der „Genesene an die Hoffnung“ von Hugo Wolf nicht das für sie Geeignete ist. Er muß mit der Milde und Sanftmut eines Priors den Tenor zu überreden versuchen.

nicht wieder die „Heimliche Aufforderung“ oder „Wie eiskalt ist dies Händchen“ zu singen. (Das letztere muß er versuchen, es gelingt ihm aber nicht.) Er wird, ohne sich das geringste anmerken zu lassen, anstatt eines Viervierteltaktes einen Fünfteltakt spielen, er wird zwei Seiten umblättern, wenn der Sänger den fünften Vers plötzlich nach dem zweiten singt, er wird einen halben Ton tiefer transponieren, wenn eine Matinee ist, denn dann ist der Sänger noch nicht im Vollbesitz seiner Höhe.

Der Instrumentalist spielt keinen Fünfteltakt — außer wenn er vorgeschrieben ist —, dafür legt er die schwierigsten Begleitungen aufs Notenpult. Er hat die Soli monatelang geübt, der Begleiter muß sofort alles Prima Vista spielen, mit sämtlichen Rubati des Vortrags. Das Vomblattspielen ist Hauptgesetz, und nur wenige Begleiter haben dieses Können von einer wohlwollenden, großzügigen Muse mit in die Wiege gelegt bekommen. Er muß — man lächle nicht — sehr gut Klavier spielen können, denn nicht jede Begleitung ist so einfach und lieblich wie die des „Sandmännchens“ von Johannes Brahms. Hugo Wolf zum Beispiel erfordert einen erstklassigen Pianisten, und die Orchester-Tutti eines Violinkonzerts von Tschai-kowsky, Dvořák oder Mozart haben einen jeder





Cornelis Bronsgeest

Klaviertechnik widerstrebenden Klangstil, der nur dem Geübteren von der Hand geht. Ganz abgesehen von den Zwölftönern, deren fremdes Notenbild schon eine artistische Routine des Lesens erfordert.

Was bisher gesagt wurde, ist nur ein kleiner Prolog der Fähigkeiten, die der Akkompagnist (als den sich Mozart gern in seinen Briefen bezeichnete) besitzen muß. Das Wichtigste und Entscheidende ist eine Gabe, die nicht gelernt, nicht durch Routine erworben werden kann, sondern die ein göttiger Himmel geschenkt haben muß: die Anpassungsfähigkeit. Sie ist das naturgegebene Aufnehmen jeglicher Schwingung, jeglicher Regung, ein mit größter Präzision arbeitender Registrierapparat — sie ist das natürliche Radargerät, mit dem der gute Begleiter arbeitet. Dieses Registrieren, dieses Mitgehen zeigt den wahren Musiker, und so wird das unscheinbare Wort „Begleiter“ zum Ehrentitel und kann zu einem warmen Freundschaftswort werden, weil der Partner auf eine erfüllende Spanne seines Lebens geführt, gestützt, begleitet wird.

Margrit Leue

## IN MEMORIAM

Mikulas Schneider-Trnavsky †

Am 28. Mai starb im Alter von 77 Jahren in Bratislava der slowakische Komponist Mikulas Schneider-Trnavsky. Er war ein Mitschüler von Zoltán Kodály und ist mit zahlreichen Kirchenkompositionen, Liedern und Chören hervorgetreten, die echte Volkstümlichkeit erlangten. Fünfzig Jahre war er Regenschori am Dom von Tirnau. Sein Tod hat eine schmerzliche Lücke in die Reihe der slowakischen Komponisten gerissen, denn er war ein ungewöhnlich kultivierter Mensch, den eine große Herzensgüte auszeichnete. In der Erkenntnis seiner Bedeutung wurde ihm ein Staatsbegräbnis zuteil.

## Cornelis Bronsgeest

Zur Wiederkehr seines 80. Geburtstages  
am 24. Juli

Cornelis Bronsgeest, aus Leyden in Holland gebürtig, hatte in jungen Jahren die deutsche Staatsbürgerschaft erworben. Über ein halbes Jahrhundert lebte er in Deutschland. Als Bariton wirkte er an den Theatern in Magdeburg und später Hamburg, bis er Mitglied der Staatsoper in Berlin wurde. Zu den Höhepunkten seiner Sängerlaufbahn gehörte hier das gemeinsame Auftreten mit Geraldine Farrar, mit Enrico Caruso. Als künstlerischer Pionier des deutschen Rundfunks erwarb sich Bronsgeest besondere Verdienste. Nachdem er 1923 zum ersten Male vor dem Mikrophon des Berliner Senders gesungen hatte, schuf er dort die Funk-Opern-Abteilung. Am Karfreitag 1924 war es, als er dort die Klage des Amfortas aus „Parsifal“ in das Trichtermikrophon sang. Durch seine funkgemäßen Opernbearbeitungen gewann Bronsgeest der ernsten Musik viele neue Anhänger. Er gründete auch das Berliner Rundfunk-Orchester und den Rundfunk-Chor. Er gestaltete vielfach die funkische Form von Oper, Operette und Oratorium. Wenn die Senderäume in der Berliner Potsdamer Straße für die großen Chöre nicht ausreichten, postierte Bronsgeest sie im Treppenhaus. So manches modernen Komponisten nahm sich Bronsgeest an, wie er denn auch neue Sängertalente entdeckte. Nach Kriegsende brachte Bronsgeest, der Berlin zu seiner zweiten Heimat erkoren hatte, 1945 in dieser Stadt die erste Oper heraus, die er selbst inszeniert hatte und in der er wiederum als erster Bariton auftrat. Seit einiger Zeit körperlich leidend, starb Cornelis Bronsgeest am 22. September 1957 im 79. Lebensjahre. Martin G. Sarnecke

## Max von Schillings

Zum 25. Todestag am 24. Juli

Mit unerbittlicher Rücksichtslosigkeit läßt die Zeit klangvolle Namen einst bedeutender künstlerischer Persönlichkeiten verblassen. Erst vor 25 Jahren verstarb Max von Schillings. Was ist heute von seiner Persönlichkeit und vielseitigen Tätigkeit als Komponist, Dirigent und Intendant erster deutscher Opernhäuser noch in lebendigem Bewußtsein? Nennt man den Komponisten, so denkt man zunächst und fast allein an die Oper „Mona Lisa“, die heute noch gelegentlich als publikumssicheres Zugstück in den Spielplänen kleinerer Bühnen auftaucht. Der gläubige Vasall des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes ist vergessen, obwohl er zusammen mit Pfitzner und Strauss als der bedeutendste in der Bayreuther Gefolgschaft genannt wird. Das Zusammentreffen mit dem Wagnerdirigenten Felix Mottl war hier für Schillings entscheidend, der dann auch einmal als Assistent bei den Bayreuther Festspielen im Jahre 1892 tätig war, aber keine weiterführenden unmittelbaren Beziehungen zu diesem Kreis fand. Felix Mottl hatte sich auch 1894 in Karlsruhe für seinen Opernerstling „Ingwelde“ eingesetzt. Dieser steht noch ganz unmittelbar in der Nähe Wagners; die beiden folgenden Opern, der „Pfeifertag“ und vor allem „Moloch“ zeigen wohl leise Zeichen schöpferischer Selbständigkeit vielleicht in Richtung auf Pfitzner hin, aber sie reichen nicht aus zu einer Wertbeständigkeit. Und es wirkt wie eine Tragikomödie, daß sich bei Schillings der heiß ersehnte große Bühnenerfolg erst einstellt, als er die Wagnersche Gesinnungstreue aufgibt und sich bedenkenlos in seiner „Mona Lisa“ dem modischen Verismus in die Arme wirft. In den Münchener Jahren bis 1908 stand Schillings in engem freundschaftlichem Kontakt mit Richard Strauss, der sich auch sehr für sein Schaffen eingesetzt hatte. Richard Strauss hatte hier als junger Kapellmeister 1894 ebenfalls die „Ingwelde“ aufgeführt, und in der Beschreibung seiner Jugend- und Lehrjahre erinnert er sich noch an das Entsetzen des konservativen Musikpublikums über zwei frühe Orchester-Fantasien „Meergruß“ und „Seemorgen“, die er in einem Akademiekonzert dirigiert hatte. Sie sind heute vergessen. Eine Freundschaftstat wiederum für Strauss war die Uraufführung der ersten Fassung der „Ariadne auf Naxos“ im Jahre 1912 an der Hofoper von Stuttgart, wo Schillings von 1908 bis 1918 als Hofkapellmeister wirkte. Sie blieb wohl auch die bedeutendste Dirigententat von Schillings. Verdienstvoll wird auch

seine Intendantentätigkeit an der Berliner Staatsoper in den schweren Jahren nach dem ersten Weltkrieg von 1919 bis 1925 vermerkt werden müssen. Er hatte sich hier ausdrücklich für Pfitzner, Schreker, Busoni, Braunfels, Sekles und Franz Schmidt eingesetzt. Auch der Lehrer Schillings darf sich auf einige große Schüler berufen, an erster Stelle steht Wilhelm Furtwängler, der schon als Fünfzehnjähriger in München bei ihm mehrere Jahre hindurch studierte. Zu seinen Schülern zählen weiter noch Walter Braunfels und Robert Heger. In der Freundschaft mit Louis Thuille während der Münchener Jahre wollte man so etwas wie eine neuromantische „Münchener Schule“ sehen; doch ist diese wohl nicht so wirksam in Erscheinung getreten, daß sie irgendwelche nachweisbaren Spuren hinterlassen hätte. Es mag eine gewisse aristokratische Kühle und Distinktion in seinem Wesen der eigentliche Grund dafür sein, daß sich seine schöpferische Veranlagung so schwer erschloß, die ihn aber so geeignet für Repräsentationsposten machte. 1911 hatte die Universität Heidelberg Schillings den Dr. h. c. verliehen, 1912 war er vom König von Württemberg geadelt worden, von 1910 bis 1920 leitete er den Allgemeinen deutschen Musikverein und 1932 wurde er schließlich zum Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste gewählt.

Joadim Herrmann

## Johann Philipp Kirnberger

Zum 175. Todestag am 27. Juli

Hohe Anerkennung und verächtliche Ablehnung hat Johann Philipp Kirnberger schon zu Lebzeiten erfahren. Auch die spätere Musikforschung ist sich in der Beurteilung seiner Bedeutung niemals ganz einig gewesen. Vernichtende Kritik (Riemann, Friedländer) steht achtender Anerkennung (Kretzschmar, Borris) gegenüber. Trotz oder gerade wegen seiner widerspruchsvollen Stellung im deutschen, speziell Berliner Musikleben nach 1750 ist Kirnberger aber eine der interessantesten Persönlichkeiten gewesen. Seine zahlreichen Kompositionen sind dabei nur als Dokumente seiner sehr klar profilierten Kunstgesinnung zu werten, die sich in seinen gewichtigen musiktheoretischen Schriften niedergeschlagen hat. Das schließt nicht aus, daß einige seiner Lieder, Sonaten und Klavierstücke durchaus wert sind, auch heute noch gespielt zu werden.

Kirnberger stammt aus dem thüringischen Raum. In einfachen Verhältnissen wurde er 1721 in Saalfeld geboren. Von Anfang an wurde er musikalisch

in Bachs Geiste erzogen; denn seine ersten beiden Lehrer gehörten zum engsten Verehrerkreis Johann Sebastians: der Organist Johann Peter Kellner in Gräfenroda und Heinrich Nikolaus Gerber in Sondershausen, der Vater des berühmten Lexikographen. Entscheidend waren aber die Leipziger Lehrjahre bei Bach selbst (1739/41). Es folgte ein Dezennium unsteter Wanderzeit, in der ihn der Weg über Dresden — wo er die Disziplin der Hofkapelle unter Hasse bewunderte — nach Polen führte. Seit 1751 stand er dann in Diensten der preußischen Königsfamilie, zuerst als Geiger in der Potsdamer Kapelle von Friedrich II., also unter Graun und neben Ph. E. Bach, Quantz und Benda, danach in der Rheinsberger Kapelle des Markgrafen Heinrich und schließlich als Kompositionslehrer und Hofmusikus bei Anna Amalia. In dieser Stellung, die ihm genügend Zeit für sein praktisches und theoretisches Schaffen gab, verblieb er die letzten 25 Jahre seines Lebens.

Ganz zweifellos war Kirnberger der bedeutendste Musiktheoretiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In der Widmung seines zweibändigen Hauptwerkes „Die Kunst des reinen Satzes“ an Anna Amalia schreibt er, daß die forschende Gründlichkeit seiner Schülerin ihn gezwungen habe, „die Finsternis, welche bisher den Weg von der Harmonie zur Melodie angehenden Componisten so schwer gemacht hat, etwas zu vertreiben“. Im Sinne der Bachschen Lehrart in der Komposition, die allein für ihn bestimmend war, geht sein „reiner Satz“ von der Harmonik aus, um von da aus die Stimmen polyphon zu durchdringen. Er schuf somit erstmalig eine zusammenfassende Methode für eine Lehre des harmonisch orientierten Kontrapunkts. Eifernd verfocht er seine Theorien im Namen Bachs. In seinem Kampf gegen Marpurg wurde er von Philipp Emanuel Bach unterstützt. Er war der Mittelpunkt des oppositionellen Berliner Musikkreises, der sich gegen die Lieder, „die man leicht nach- und mitsingen kann“, wandte, also gegen das Singspiel und Hillersche Lied. Gewiß war diese Opposition rückwärtsgewandt, doch sie war ein wichtiges, weiterwirkendes Erkenntnis zur alten deutschen Musiktradition.

Wolfram Schwinger

## ZUR ZEITCHRONIK

„Dilettant“ — wieder ein Ehrenbegriff  
Das 75jährige Bestehen des Darmstädter Instrumentalvereins nahm der mehr als hundert Vereinigungen in sich schließende Bund deutscher Lieb-

haber-Orchester zum Anlaß, seine Tagung nach Darmstadt zu legen. Sie stand, wie Dr. Georg Mantze und Dr. Kurt Zimmerreimer nachdrücklich betonten, unter dem Leitgedanken, dem Dilettanten den Weg zur neuen, zeitgenössischen Musik zu ebnen, ihn in Studio-Aufführungen mit dem von kleinen und größeren Vereinigungen bereits erarbeiteten bekannt zu machen und ihn zu überzeugen, daß die „drei Großen“ — Bartók, Strawinsky, Hindemith — auch Liebhabern keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bieten.

Es entbehrt nicht eines gewissen Reizes, daß ausgerechnet in Darmstadt das Werk Schönbergs und der Dodekaphonisten ignoriert wurde, obgleich die Interpretationsschwierigkeiten etwa der ersten Kammersymphonie kaum größer sind als die der vom Berliner Akademischen Orchester unter der spannungsreichen, temperamentvollen Leitung Carl Gorvins bravourös (Bläser!) gespielten Pulcinella-suite Strawinskys. Der gastgebende Verein hingegen gab sich ganz klassisch mit Beethovens Fünfter, weil „dieses Werk auch beim 50jährigen Jubiläum gespielt worden sei“; lediglich das jüngst rekonstruierte dritte Klavierkonzert Haydns, dessen Solopart Heinz Schröter stilvoll darbot, entsprach der Pflege des weniger Bekannten.

Die künstlerische Qualität der von den Liebhaber-Orchestern aus kleineren und größeren Städten (Bingen, Bad Soden, Westerwaldkreis, Frankfurt, Stuttgart, München, Berlin) gespielten Werke war unterschiedlich, wenn man ihnen nicht nur die technische oder stilistische Hinführung (Andor Foldes, Richard Rudolf Klein) zubilligen will. Dagegen bleiben Schröder, Schlemm, Fussan und Klaus Weber (eine Art gutwillige Konservatoriumsuraufführung) doch im geistigen Niveau und im Standort hinter jenen Zielen zurück, von denen sich Liebhaber künstlerisch und technisch gefördert sehen. Aufschlußreich eine von Dr. Willi Wöhler geschickt gesteuerte Diskussion, in der nachdrücklich die bessere Qualität und wirkliche Aussage bei Hessenberg, Genzmer oder Hindemith (Trauermusik) betont wurde, während jene Arbeiten eher von der Beschäftigung mit „zeitgenössischer“ Musik abschrecken könnten.

In einem Festakt wurde teilweise in offiziellen Reden (Ministerialrätin Spangenberg vom Hessischen Kultusministerium, die von dem „vornehmsten Ferment einer demokratischen Arbeit“ der Liebhaber-Orchester sprach, die sich „leider“ ohne wesentliche materielle Hilfe opferbereit ideellen Aufgaben widmen müssen) die allgemeine Situa-



tion gekennzeichnet, für die Dr. Mantze nachdrücklich Förderung und Verständnis der Kommunen und des Staates erbat. Prof. D Dr. Hans Joachim Moser zeichnete in oft reizvoll humorigen Belichtungen den rechten Dilettanten als ein wirksames Heilmittel gegen Philisterei. Der Liebhaber wächst — dafür gab Moser manch treffende Beispiele aus Vergangenheit und Gegenwart — an den Schwierigkeiten, die sich bewältigen lassen; für den Liebhaber gelte das Lutherwort, daß der Weg wichtiger sei als das Ziel. *Gustav Adolf Trumpff*

#### „Singverein“ und „Singakademie“

Die beiden großen gemischten Chöre Wiens, der „Singverein“ und die „Singakademie“, feierten ihren hundertjährigen Bestand. Beide Chorvereinigungen wurden im Jahre 1858 gegründet, unter dem Einfluß der Gedanken und Parolen der 48er Revolution. Im Zusammenwirken Gleichgesinnter und der Popularisierung des Kulturgutes fanden die revolutionären Bestrebungen der Zeit auch auf diesem Gebiet Ausdruck. In gesundem Wettstreit steigerten die beiden Wiener Chöre ihre Leistungen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, während sich die Eigenart der beiden Zwillingschwestern immer schärfer ausprägte. Der „Singverein“ nämlich gehört zu der traditionsreichen und konservativen „Gesellschaft der Musikfreunde“, während die „Singakademie“ mit der Wiener Konzerthausgesellschaft eng verbunden ist. Natürlich werden die Meisterwerke der Chormusik von beiden Chören immer wieder aufgeführt. Aber der „Singverein“ widmet sich vornehmlich dem klassisch-romantischen Repertoire, während die „Singakademie“ gern ältere, vorklassische und zeitgenössische Werke auf ihr Programm setzt.

Sprechen wir erst vom „Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde“. Seine Konzertdirektoren waren: Herbeck, Hellmesberger, Anton Rubinstein, Brahms, Richter, Loewe, Schalk, Kabasta, Furtwängler und Karajan. Namhafte Komponisten haben mit diesem Ensemble ihre Werke erst aufgeführt, so zum Beispiel Liszt, Brahms, Hugo Wolf, Berlioz, Anton Rubinstein, Massenet, Mascagni, d'Albert und Paul Hindemith. Zahlreiche Konzertreisen und Schallplattenaufnahmen haben den Chor weit über Wiens und Österreichs Grenzen bekannt gemacht, und das Ansehen dieser Vereinigung spiegelte sich in einem Festkonzert, bei dem die höchsten kirchlichen und staatlichen Behörden nebst diplomatischem Corps und prominenten Ehrengästen zugegen waren.

Die „Singakademie der Wiener Konzerthausgesellschaft“ kann in ihrer Geschichte auf mindestens ebenso glanzvolle Namen hinweisen. Sie wurde von Richard Heuberger und Hermann Grädener, Ferdinand Loewe, Siegfried Ochs und Bruno Walter geleitet; und sie war es, die Johannes Brahms nach Wien berief. Am 30. Mai 1863 schrieb der Komponist an den Vorstand der „Singakademie“: *„Daß die Dirigentenwahl auf mich fallen konnte, ist mir ein ebenso überraschendes als ehrenvolles Zeichen Ihres Vertrauens erschienen, das ich dankbarst zu schätzen weiß. Es ist ein besonderer Entschluß, seine Freiheit das erste mal wegzugeben. Jedoch, was von Wien kommt, klingt eben dem Musiker noch eins so schön, und was dorthin ruft, lockt noch eins so stark.“* In den Erstaufführungen dieses 200köpfigen Chores spiegelt sich ein Stück Musikgeschichte. Die Chronik nennt folgende Aufführungen: 1896 das Oratorium „Christus“ von Franz Liszt, 1901 Gustav Mahlers op. 1, „Das klagende Lied“ und 1912 dessen „Achte“, die „Symphonie der Tausend“, 1926 Honeggers „König David“ und 1931 das symphonische Poem „Prometheus“ von Skrjabin. Eine wichtige Rolle spielte die Singakademie auch bei den alljährlichen modernen Musikfesten der Konzerthausgesellschaft und hat, um nur einige Titel zu nennen, folgende Werke in Wien erst aufgeführt: Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche“ und sein „Requiem“, von Strawinsky „Oedipus Rex“ mit Jean Coctau als Sprecher, vor zwei Jahren erklang hier zum erstenmal „Der Weltenschrei“ von Arthur Honegger, und im vergangenen Jahr hat die Singakademie Johann Nepomuk Davids „Requiem chorale“ uraufgeführt. In den Annalen der Vereinigung lesen wir, daß vor 50 Jahren eine besorgte Rundfrage veranstaltet wurde: ob man hoffen könne, daß das Oratorium als Gattung fortbestehen werde. Diese Frage ist in der Zwischenzeit von vielen Komponisten positiv beantwortet worden. Aber daß sie große Chorwerke — und schwierige und anspruchsvolle — schreiben, ist der Existenz und Leistungsfähigkeit eben solcher aus Laien bestehenden Chorvereinigungen zu danken, deren Mitglieder viele tausend Stunden im Jahr, unbezahlt, der Musikpflege widmen. *Helmut A. Fiedtner*

#### Musikkultur in Braunschweig

Auf ein zehnjähriges Bestehen kann die „Braunschweigische Musikgesellschaft“ zurückblicken. Das ist, gemessen an dem Alter anderer Vereinigungen, nicht viel. Wer aber weiß, was gerade diese letzten zehn Jahre beim Aufbau einer Musikkultur

bedeuten, wird den Wert einer solchen stetigen Arbeit ermessen können. Daß für Braunschweig die Musikgesellschaft eine zentrale Stätte der Bildung und des lebendigen Austausches, der Anregung und der Zusammenarbeit ist, das bezeugt eine Festschrift, die Aufschluß über die kulturelle Arbeit in reichem Maße gibt. Wie organisch sich dabei die Musikgesellschaft in den historischen Ablauf einfügt, das erfährt man aus einem Aufsatz von *Heinrich Sievers*. Besonders wertvoll erscheint uns ein Beitrag von *Willi Wöhler*, der grundlegend über Sinn und Ziel einer Musikgesellschaft und ihre Auswirkung in Braunschweig, ihr Wachsen und Werden berichtet. Es ist erstaunlich, daß die Musikgesellschaft ein hochqualifiziertes Liebhaberorchester, zugleich aber auch einen Chor besitzt, so daß es von hier aus leicht war, von einer tätigen Musikpflege die Brücke etwa zu den „Festlichen Tagen neuer Kammermusik“ zu schlagen, von deren Verbindung *Heinz Zeebe* berichtet. Charakteristische Bilder bezeugen eine lebendige Musikkultur, die gleichermaßen der alten wie der neuen Kunst aufgeschlossen ist, und es ist gewiß kein Zufall, daß *Siegfried Borris* seine „*Intrada serena*“ der Braunschweigischen Musikgesellschaft zum zehnjährigen Bestehen gewidmet hat. c-d.

#### Vorschau auf die Kasseler Musiktage 1958

Die *Kasseler Musiktage* 1958 finden vom 3. bis 6. Oktober statt; sie werden eröffnet durch den Norddeutschen Singkreis (Gottfried Wolters) mit der Wiedergabe des Mörike-Chorliederbuches von *Hugo Distler* im Gedenken an den 50. Geburtstag des Komponisten. Ein besonderes Ereignis verspricht die erste öffentliche Aufführung des Gesamtwerkes der „*Lamentatio Jeremiae Prophetae*“ von *Ernst Krenek* durch das NCRV-Vocaal Ensemble Hilversum (Marinus Voorberg) mit Einführung in das Werk durch den Komponisten selbst zu werden. Die beiden Chöre singen außerdem doppelchörige Werke in einer zweiten geistlichen Abendmusik. Dabei werden zwei doppelchörige Psalmen von *Heinrich Schütz*, die jetzt erst als Schütz-Werke im Handschriftenbestand der Landesbibliothek Kassel entdeckt wurden, zum erstenmal in Kassel aufgeführt. Eine Bläsergruppe aus Herford wird mit nach Barock-Modellen neugebauten Blasinstrumenten mitwirken. Die Orchestermusik ist durch ein Studenten- und Berufsorchester vertreten: die Akademische Orchester-Vereinigung Göttingen (Hermann Fuchs) spielt Werke von J. Chr. Bach, Stamitz, Haydn, Mozart und C. M.

von Weber; in einem die Musiktage beschließenden Sinfoniekonzert spielt das Orchester des Hessischen Rundfunks unter Otto Matzerath das Philharmonische Konzert von *Paul Hindemith*, das Klavierkonzert von *Hugo Distler* (Solist Franzpeter Goebels), das Violinkonzert von *Günter Bialas* (Solist Lukas David) und das Ballett „*Der Feuervogel*“ von *Igor Strawinsky*. Friedrich Quest spielt und erläutert Hindemiths *Ludus tonalis*. Zu den Höhepunkten der Musiktage gehören zwei Kammermusikkonzerte mit Solo- und Triosonaten, Suiten und Solokantaten von *J. S. Bach* und anderen deutschen, französischen und englischen Barockmeistern, gespielt von Ilse Brix-Meinert, Hans Martin Linde, Johannes Koch und Fritz Neumeyer unter Mitwirkung einer Sängerin. Die Gruppe 55 Hamburg spielt das musikalische Bewegungsspiel „*Der Eseltreiber von Teramo*“ von Herbert Giffel, das bei den Festlichen Tagen deutscher Jugend in Münster 1957 Stürme der Begeisterung hervorrief. Das Staatstheater Kassel wird sich in diesem Jahr mit der Premiere der Oper „*Medea*“ von *Luigi Cherubini* an den Kasseler Musiktagen beteiligen. Anregungen für das eigene Musizieren bringen zwei Arbeitsreferate mit praktischen Beispielen: Hans Martin Linde über die Blockflöte und Fritz Neumeyer über das Generalbaßspiel. Ein Geselliger Abend wird vorwiegend dem geselligen Zusammensein, dem Tanz, dem gemeinsamen Singen (Gottfried Wolters) und der Vorführung weltlicher Chormusik gewidmet sein. Offenes Singen und offenes Tanzen werden die Teilnehmer der Kasseler Musiktage zu aktiver Mitarbeit anregen. Eine große Musikausstellung zeigt Instrumente für Haus- und Kammermusik, Noten, Bilder und Musikbücher.

Vor den Kasseler Musiktagen findet am 2. und 3. Oktober die Arbeitstagung des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik mit den Themen „*Das Volkslied heute, Gesamtlage, Probleme, Aufgaben*“ unter der Gesamtleitung von Professor Dr. Walter Wiora statt.

#### Musikfeste im August

- 1. 8.—14. 8. *Menton*: Musikalische Festwochen
- 1. 8.— 7. 9. *Athen*: Festspiele
- 2. 8.—17. 8. *Passau*: Passauer Woche
- 3. 8.—16. 8. *Augsburg*: Italienische Festwochen
- 10. 8.—24. 8. *Stavelot*: Musik-Festival
- 10. 8.— 9. 9. *München*: Opernfestspiele
- 13. 8.— 7. 9. *Luzern*: Jubiläums-Musikfestspiele
- 16. 8.—18. 8. *Bullange*: Musikfest

23. 8.—25. 8. *Lüttich*: Festival des Liedes  
 24. 8.—13. 9. *Edinburg*: Internationales Festival  
 30. 8.— 6. 9. *Bilthoven*: Benelux-Musikwoche

#### ...und im September

2. 9.—13. 9. *Kranichstein*: Neue Musik  
 4. 9.—14. 9. *Besançon*: 11. Intern. Musikfest  
 5. 9.—25. 9. *Montreux*: 13. Musiktage  
 9. 9.—12. 9. *Darmstadt*: Tage für Neue Musik  
 11. 9.—28. 9. *Venedig*: 11. Intern. Musikfest  
 13. 9.—20. 9. *Lüttich*: Festival der Musik  
 20. 9.— 5. 10. *Perugia*: 13. Sagra Musicale Umbra  
 21. 9.— 7. 10. *Berlin*: Internationale Festtage  
 22. 9.— 8. 10. *Budapest*: Bartók-Fest  
 September *Oslo*: Skandinavische Musiktage  
 September *Siena*: Musikwoche  
 September *Stuttgart*: 18. Mozartfest  
 September *Warschau*: 2. Intern. Musikfest

#### BLICK IN DIE WELT

##### Der „Fall“ Cliburn

Über den Erfolg des jungen Pianisten Van Cliburn aus Texas, der den Tschaikowsky-Preis der Sowjetunion gewann, ist in allen Zeitungen und Zeitschriften der Welt berichtet worden. Interessanterweise war der Widerhall in der amerikanischen Presse von Überlegungen begleitet, die sonst von den Zeitungsleuten Amerikas nicht angestellt werden, nämlich Hinweise auf die an dieser Stelle oft gemachte Beobachtung, daß Amerika ein phänomenales Reservoir an potentiellen Künstlern besitzt, das in keiner Weise ausgewertet wird.

Bevor Van Cliburn nach Moskau ging, war er bereits in Amerika „erfolgreich“. Die Anführungszeichen um das Wort „erfolgreich“ bedeuten, daß er trotz seines Könnens nur jene bescheidenen Höhen im Konzertwesen der USA erklimmen hatte, die mit Geduld, Ausdauer und ohne sensationelle Glücksfälle erreichbar sind. Er hatte bereits 1954 den Leventritt-Preis in New York gewonnen, war als Solist mit den New Yorker Philharmonikern erschienen und hatte höchst lobende Kritiken geerntet. Ein paar Jahre lang spielte er mit anderen führenden Orchestern, wurde begeistert aufgenommen und kam doch nicht weiter, einzig und allein weil man eben in amerikanischen Musikkreisen normalerweise nicht weiterkommen kann. „Das Konzertwesen der USA ist“, wir zitieren den Musikkritiker der *Los Angeles Times*, Mr. Albert Goldberg, „so rücksichtslos und oberflächlich organisiert, daß alle Erfolge zusammen genommen nichts Erhebliches bedeuten. Die

Wiederholung eines Konzertes im gleichen Kreise ist eine Seltenheit. Neue Talente und die jüngsten Sieger in Wettbewerben sind zwar gefragt, aber nicht auf lange Zeit. Sobald die Neugierde befriedigt ist, verschwindet das Interesse. Und es gibt immer neue Talente, die den Neugierdurst befriedigen. Selbst der bereits gut eingeführte Solist hat es schwer“, so fährt Mr. Goldberg fort, „denn wir legen in Amerika mehr Gewicht auf den ‚Unterhaltungswert‘ eines Künstlers als auf seinen musikalischen. Konzerte müssen die Masse Mensch ansprechen. Das Ziel ist nicht, den anspruchsvollen Konzertbesucher zufriedenzustellen, sondern die größte Anzahl Menschen. Kommerzielle Überlegungen dominieren die künstlerischen. Das Publikum soll seine Wünsche bekanntgeben, aber das Publikum ist dazu nicht ausreichend informiert und gebildet. Programme werden von Managern zusammengestellt, deren einzige Sorge das Kassenergebnis ist, und von Komitees, die es nicht der Mühe wert finden, sich von Berufsmusikern beraten zu lassen. Wenn Van Cliburn nicht den Wettbewerb in Moskau gewonnen hätte, wäre er weiter ein hochbegabter junger Pianist geblieben, für den man weiter kein Interesse hat. Daß er den Wettbewerb gewann, macht aus ihm keinen besseren Pianisten, aber es dient dazu, das Interesse zu entfachen.“

Was Mr. Goldberg sagt, ist für uns nichts Neues, nicht einmal für den gebildeten Amerikaner ist es neu. Neu ist nur die Tatsache, daß er und zahlreiche andere, einflußreiche Musikkritiker der USA einen neuen Ton anschlagen und sich offenbar vorgenommen haben, den Olymp zu untergraben, auf dem die allmächtigen Konzert-Manager der Vereinigten Staaten sitzen. Noch nie hat Amerika einem Konzertvirtuosen einen Empfang mit Parade auf dem New Yorker Broadway bereitet. Das war bisher Lindbergh, Baseball-Helden und ausländischen Potentaten vorbehalten. Die „Publicity“ um Van Cliburn hat das amerikanische Publikum aufgeweckt, und es kommt plötzlich darauf, daß es vielleicht noch viele unentdeckte „Van Cliburns“ in Amerika geben könnte. Diese „Welle der Erkenntnis“, wie sie von der *Los Angeles Times* genannt wird, rollt über das ganze Land und wird immer kräftiger. Der Künstler in den USA hat jetzt offenbar einen kräftigen Verbündeten erworben: den Mann, der seine Kunst unter die Lupe nimmt, den Kritiker. Mr. Goldberg beendet seine Beobachtungen in der *Los Angeles Times* mit folgenden Worten: „Wir hoffen sehr, daß unsere Regierung den Fall Cliburn zur Kenntnis genommen hat.“



Vielleicht ändert sich jetzt die offizielle Stellungnahme zu kulturellen Dingen, deren Bedeutung von nahezu jeder Regierung der führenden Weltmächte und von zahlreichen kleineren Nationen anerkannt wird. Wir in Amerika machen Fortschritte in dieser Richtung, aber nicht sehr schnelle."

Bert Reisfeld

## PORTRÄTS

### Arnold Schmitz 65 Jahre

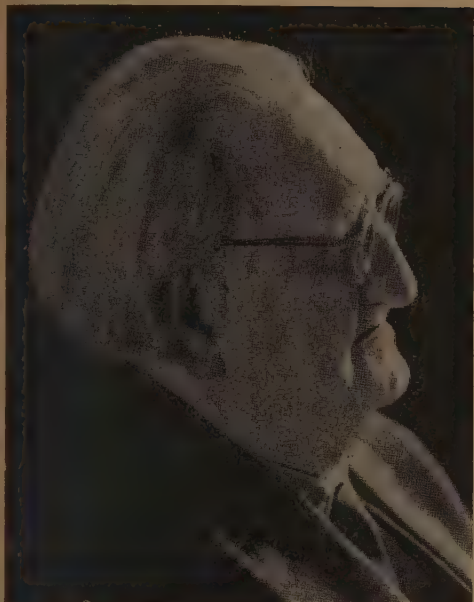
Am 11. Juli vollendet Arnold Schmitz, der Mainzer Ordinarius für Musikwissenschaft, seinen 65. Geburtstag. Dieser für jeden Hochschullehrer wichtige Einschnitt dürfte Anlaß genug sein, in gedrängter Übersicht sein Schaffen rückblickend zu überschauen. Das Studium bei Ludwig Schiedermair in der Beethovenstadt Bonn erschöpfte sich keineswegs in der Ausbildung des künftigen Beethovenforschers: Zunächst war es die Musikanschauung des jungen, von Jean Paul begeisterten Schumann, also echteste Romantik, dann die hochbarocke Jesuitenmusik des 17. Jahrhunderts, die das Stoffgebiet von Dissertation bzw. Habilitation ausmachte. Mit den dann folgenden Arbeiten trat Schmitz in die erste Reihe der Beethoven-spezialisten: Die formale Seite des Sonatensatzes, das Verhältnis der beiden Themen zueinander, ist Gegenstand von „*Beethovens zwei Prinzipien*“ 1923. Aber zum Beethovenkenner gehört auch das Eindringen in die Geheimnisse seiner Skizzen, in denen noch viele Probleme ihrer Bearbeitung harren. Und dies geht nirgends besser als am Bonner Beethovenhaus, dessen dritte Veröffentlichung (1924) „*Unbekannte Skizzen und Entwürfe*“ bringt und in denen Schmitz u. a. ein zweites Trio zu op. 9, I bekannt macht und überhaupt Einblick in die Arbeitsweise Beethovens gibt. Es folgt dann die große, in vieler Hinsicht revolutionierende Persönlichkeitsbetrachtung: „*Das romantische Beethovenbild*“ 1927, das die durch Bettina Brentano verursachte romantische Sicht des Klassikers entzerrt und eine klare Trennungslinie zwischen Beethoven und der Romantik zieht. Daß hierzu auch die von späteren Interpreten pantheistisch gedeutete Religiosität gehört, zeigt Schmitz im Leipziger Kongreßbericht 1926, in dem er Beethovens Katholizismus — geprägt durch die deutsche Aufklärung und durch J. M. Sailer — aufweist. In der Schiedermair-Festschrift „*Beethoven und die Gegenwart*“ 1937, deren Herausgeber er zugleich ist, führt Schmitz die Gedanken „*Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck*“ weiter. Für die Zukunft ist eine zusammenfassende Beethovenarbeit geplant.

Die Berufung nach Breslau (1929) brachte neue Forschungsgebiete. Neben der Gründung des Instituts für Schulmusik, die sich als glückliche Verbindung von Wissenschaft und Praxis erwies, neben der Betreuung der Arbeiten zur schlesischen Musikgeschichte und ihren reichen Quellen, die er selbst mit dem Aufsatz über das „*Neumarkter Cantional*“ erschließen half, und die er — von der Musik her — in Aubins „*Geschichte Schlesiens*“ zusammenfaßte, stand damals die „*Geschichte der Passionskomposition*“ im Mittelpunkt seiner Forschungen. „*Zu Walters Choralpassion*“ schrieb er in der Siebs-Festschrift 1933 mit interessanten Hinweisen auf Luthers Passionsgedanken; aber erst 1955 konnten „*Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts*“ mit Werken Nascos, de Rores u. a. folgen. Die Nachkriegszeit, Aufbau eines neuen Instituts in Mainz, ja selbst die seltene Ehrung des Rektorats umfassend, eröffnete einen neuen Forschungszweig von großer Tragweite: die Verbindung von Musik und Rhetorik, auf die Schmitz seit den Bachstudien über „*Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*“ in den Kongressen Rothenburg, Lüneburg und Bamberg, im Archiv für Musikwissenschaft IX („*Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers*“) und im Artikel „*Figuren*“ der MGG hinwies. Hier wie in den früheren Arbeiten steht über allem das Bemühen des echten Historikers, die Musik aus exakter, objektiver Interpretation des Überlieferten zu verstehen und vor subjektiven, ihren Schöpfern fremden Umdeutungen zu schützen. Und gerade hierin besteht der Nutzen und die Hilfe der Musikwissenschaft für die Praxis.

Fritz Feldmann

### Gustav Fritzsche 65 Jahre

Der Primarius des einst weltberühmten „Dresdener Streichquartetts“, Gustav Fritzsche, wurde am 27. Juni 65 Jahre alt. Mit den Quartettgenossen Fritz Schneider, Hans Riphahn und Alex Kropholler gründete er 1923 die Kammermusikvereinigung, deren rascher künstlerischer Aufstieg es ermöglichte, daß Konzerte in allen Ländern Europas und auch in Asien gegeben werden konnten. 1937 bildete er das „Fritzsche-Quartett“, das gleichfalls zahlreiche Konzertreisen auf dem Kontinent durchführte. Der Krieg überraschte die Quartettvereinigung in Südamerika, und erst nach Jahren erfolgte die Rückkehr in die Heimat. Intensivste Probenarbeit und ausschließliche Beschränkung auf reines Kammermusikspiel gaben den beiden Quartett-



Manolis Kalomiris

vereinigungen ein außergewöhnliches Gepräge. Der Klang war stets von einer zauberhaften Transparenz und einer Delikatesse ohnegleichen; denn Musiker von Rang widmeten ihre Lebensaufgabe der Kammermusik. Seit 1946 wirkt Gustav Fritzsche als Professor für Violinspiel und Kammermusik an der Hochschule für Musik in Dresden, wo er im Sinne von Otokar Sevcik, dessen Meisterschüler er in Wien war, eine spezielle und organisch geschlossene Geigerschule gründete, die er schließlich zu einer besonderen Kammermusikabteilung ausbaute. In der Bewahrung reicher geigerischer Tradition und in der Vermittlung an den Nachwuchs liegt das Verdienst von Gustav Fritzsche.

G. H.

#### Manolis Kalomiris 75 Jahre

In diesem Jahr feiert Griechenland mit glanzvollen Operaufführungen, Konzerten und Vorträgen den 75. Geburtstag seines nationalen Komponisten Manolis Kalomiris. Persönlichkeiten aus aller Welt haben dem greisen Meister in Anerkennung seines umfangreichen Schaffens und seiner Verdienste um die griechische Musik herzlichst gratuliert.

Als im Jahre 1909 zum erstenmal in den Musikkreisen Athens der Name Manolis Kalomiris auftauchte, wußte man bald vom Beginn einer eigenen

nationalen neugriechischen Musiksprache zu reden, die auch der kommenden griechischen Komponistengeneration neuen Mut gab und neue Wege ebnete. Selbst die vor Kalomiris lebenden griechischen Komponisten wie Kareris und Samaras, Labelet und Lavrangas, um nur die bekanntesten zu nennen, hatten in ihren Werken kaum einen eigenen griechischen Stil aufzuweisen. Diese für Griechenland charakteristische Aussage begann erst mit dem Schaffen von Kalomiris.

Er wurde 1883 in Smyrna als Sohn eines Arztes geboren. Nach seinem Abitur und seinem Musikstudium in Athen bildete er sich in Wien bei den Professoren Sturm und Grädener weiter. Er wirkte dann als Klavierpädagoge am Konservatorium in Charkow. Nach seiner Rückkehr in die Heimat erschien sein Name in Verbindung mit jedem bedeutenden musikalischen Ereignis Griechenlands. Er komponierte vier Opern: „Baumeister“, „Ring der Mutter“, mit Erfolg 1940 in Berlin aufgeführt, die Märchenoper „Morgenröte“ und „Schattengewässer“ ein Einakter, der kürzlich von der BBC London gesendet wurde. An Orchesterwerken, oft auch in Deutschland gespielt, sind zu nennen: Eine „Griechische Suite“, die „Symphonie der Helden“, die symphonische Dichtung „Der Korsar“ und ein Ballett „Der Tod der Heldin“, das mit besonderem Erfolg von der Belgrader Oper aufgeführt wurde. Weiterhin sind anzuführen die „Symphonie der unwissenden und guten Menschen“, die dritte Symphonie, das „Triptychon“ für Orchester, ein Klavierkonzert, ein kleines Violinkonzert, außerdem mehrere Kammermusikwerke und eine umfangreiche Menge von Liedern, denen hauptsächlich Gedichte des bedeutendsten neugriechischen Dichters Palamas zugrunde liegen.

Die musikalische Substanz der Kompositionen von Kalomiris bilden Volksmotive und Volkslieder in Verbindung mit einem echten byzantinischen Melos. Hinzu kommen Technik und kompositorische Elemente des Abendlandes. Doch tragen diese stets den Stempel seiner eigenen Persönlichkeit. Die langjährigen Kämpfe von Kalomiris zum Aufbau einer echten griechischen nationalen Tonsprache sind erfolgreich gewesen. Man hat die Bedeutung des Wirkens seiner Persönlichkeit erkannt, und so ehrt das griechische Volk in diesem Jahr seinen größten Komponisten und Meister, dessen Name für immer mit dem Begriff einer neugriechischen Musik verbunden sein wird.

Thanos Burlos

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

## Eine Musikschule am Polarkreis

Im schwedischen wie überhaupt im skandinavischen Bildungswesen spielen die *Volkshochschulen* eine wichtige Rolle. Dies sind Internate für Erwachsene, in der Praxis hauptsächlich für Jugendliche im Alter von etwa 16 bis 24 Jahren. In der Auswahl der Fächer verbindet sich das rein Schulmäßige mit Allgemeinbildendem und Künstlerischem. Träger einer Volkshochschule ist gewöhnlich der Staat, nicht selten auch eine bestimmte Bewegung weltanschaulicher oder religiöser Art, die dann „ihrer“ Schule ein spezielles Gepräge verleiht. Ihrer ursprünglichen und eigentlichen Bestimmung nach sind die Volkshochschulen Stätten freier staatsbürgerlicher Erziehung, keine Berufsschulen. Dieses Prinzip läßt sich jedoch nicht immer konsequent durchführen, und wieweit es heute überhaupt noch Gültigkeit besitzt, ist Gegenstand lebhafter Diskussion.

Zwei dieser Schulen haben sich die Musikbildung zur speziellen Aufgabe gemacht. Die eine von ihnen, die ältere und größere von beiden, *Folkliga musikskolan Ingesund* in *Värmland*, ist aber heute im Grunde keine Volkshochschule mehr (obwohl sie offiziell noch zu dieser Gruppe gehört), sondern eine musikalische Fachschule. Die andere dagegen, die erst Anfang der Fünfzigerjahre gegründete *Framnäs folkhögskola* in *Öjebyn* bei *Piteå*, ist eine „normale“ Volkshochschule, doch mit einer speziellen „Musiklinie“, der etwa ein Drittel ihrer knapp 100 Schüler angehören. Sie erhält gerade durch diese Kombination ihre besondere Note. Diese Schule liegt hoch oben im Norden, 150 km südlich vom Polarkreis, und ist die einzige gehobene musikalische Ausbildungsstätte im „oberen Norrland“. Schul- und Wohngebäude sind neu und gut eingerichtet; die Musiklinie verfügt über zahlreiche Übungs- und Unterrichtsräume, und in der schönen, auch für Theaterzwecke verwendbaren Aula steht ein Steinwayflügel — aber damit sind noch nicht alle Schwierigkeiten gelöst. An Schülern ist zwar kein Mangel, aber die Schaffung und Erhaltung eines hochwertigen Lehrerkollegiums ist ein ständiges Problem. Kein Wunder: der Schnelzug nach Stockholm braucht über 17 Stunden, die nächste etwas größere Stadt liegt 50 km entfernt, und der Winter ist endlos. Das Konzertwesen ist nicht sehr entwickelt; nur gelegentlich gastieren bedeutende Musiker hier oben. Die einheimischen Orchester sind Liebhaberensembles, so daß die Norrlandreise des schwedischen Rundfunkorche-

sters im vergangenen Winter zur wirklichen Sensation wurde. Aber auf der anderen Seite lebt man hier frei von großstädtischer Hetze und Blasiertheit, vorteilhafte Voraussetzungen für eine Vertiefung in die Musik. Dazu arbeitet man in der „Musiklinie“ intensiv und mit guter Laune.

Was ist das Ziel der Arbeit? Nun, zunächst geht man zwei Jahre in den „allgemeinen“ Kurs der Musiklinie, der den Schülern, deren Können beim Eintritt in die Schule meistens gering ist, vor allem solide Grundkenntnisse auf ihrem Instrument (meistens spielen sie zwei), in instrumentalem und vokalem Ensemblespielen, Musiktheorie und Musikgeschichte beibringen soll. Die begrenzten Möglichkeiten zum Besuch öffentlicher Konzerte sucht man durch Schallplatten einigermaßen auszugleichen. Nach Beendigung dieses Kurses — als echter Volkshochschulkurs ist er examenslos — bleiben viele Schüler weiterhin in Framnäs. Sie absolvieren einen musikpädagogischen Kurs, der zwei oder drei Jahre dauert. Dieser Kurs — Ingesund hat einen ähnlichen — weicht definitiv von der offiziellen Zielsetzung der Volkshochschule ab und ist auch zunächst nur als „Versuchskurs“ genehmigt. Seine Notwendigkeit steht jedoch außer Frage. Das Musikunterrichtswesen in Schweden befindet sich zur Zeit in hektischer Entwicklung. Überall werden kommunale Musikschulen aufgebaut, oder man vermittelt mit Hilfe öffentlicher Mittel im Anschluß an Volks- oder Mittelschulen oder durch die großen Volksbildungsorganisationen billigen Musikunterricht. Die Art dieses Unterrichts trägt bislang provisorischen Charakter. In schlecht beratenem Sozialgefühl zwingt man vielerorts die Musiklehrer, soll zu vielen Schülern allzu kurze Unterrichtsstunden zu geben. Natürlich fehlt es auch an fachkundigen Lehrkräften. An größeren Orten können die Lehrer beispielsweise reine Spezialisten irgendeines Instrumentes sein, an kleineren — und Schweden ist kein Land großer Städte — müssen sie vielseitiger sein. Sie müssen auch als Ensembleleiter oder eventuell im Schulmusikunterricht wirken können. Lehrer dieser Art, mit einer gründlichen, soliden Musikausbildung und einer gewissen Vielseitigkeit der pädagogischen Möglichkeiten, sucht man nun in Ingesund und Framnäs auszubilden. Daß es ihnen späterhin nicht an Aufgaben fehlen wird, ist offensichtlich. In Framnäs unterrichten die werdenden Pädagogen schon während ihrer Ausbildungszeit in den benachbarten Gemeinden.

Um diese zentralen Aufgaben gruppieren sich andere. So hat die Schule außer ihrem 31wöchigen



Hauptkurs während des Winters einen kurzen, praktisch betonten Sommerkurs, dessen Teilnehmer größtenteils andere sind als die „regulären“ Schüler. Natürlich spielt auch die Schule im lokalen Musikleben eine wesentliche Rolle. Aber das Wichtigste ist, daß sie ihren Schülern außer musikalischem Können eine gesunde und offene Einstellung zu allen musikalischen Fragen vermittelt; denn viele von ihnen kommen nach Verlassen der Schule an solche Plätze, wo sie musikalische Pionierarbeit leisten müssen.

Hans Eppstein

#### Bildung des Nachwuchses für Orchester

Das *siegerland-orchester* soll vom Herbst 1958 an eine bisher ungelöste Aufgabe im deutschen Musikleben erfüllen: Etwa als Parallele zu den bereits erfolgreich durchgeführten „Konzerten Junger Künstler“ (von Hannover ausgehend) sollen sich hier 60 junge Musiker zu einem Sinfonieorchester, Kammerorchester und zu Kammermusikgruppen zusammenfinden, um in ruhiger und stetiger gründlicher Arbeit unter Führung und Anleitung erfahrener und verantwortungsbewußter Fachkräfte den deutschen Musikernachwuchs auf die geistige und technische Höhe zu bringen, die dem „Deutschen Orchester“ Weltgeltung verschaffte. Damit wird ein alter, langdurchdachter Plan berühmter Pädagogen und Interpreten (u. a. des verstorbenen Prof. Hermann Abendroth) Wirklichkeit.

Das *siegerland-orchester* besteht schon seit einem halben Jahr und hat in kurzer Zeit ein beachtliches künstlerisches Niveau erreicht, wie es Fachleute bezeugen. Es besteht bereits jetzt aus besten Nachwuchskräften der deutschen Hochschulen, die den oben entwickelten Plan aus eigener Initiative vorbereitet haben. So kann aus einer zunächst örtlich gebundenen Institution (der Orchesterschule des Siegerlandes und des daraus erwachsenen neuen „*siegerland-orchesters*“ als reinem Berufsorchester) eine weithin ausstrahlende Erneuerungsbewegung entstehen, die bei der bestehenden Misere im deutschen Musikernachwuchs (speziell für die Spitzenorchester!) ein echtes Kulturanliegen ist und eine schmerzliche Lücke ausfüllen wird. Darin ist eine pädagogische Aufgabe ersten Ranges zu sehen.

dieses Werkes, wie Hans Joachim Moser in seiner Einführung erläuterte, eine Kantate mit drei Solisten war und die dritte (mit chorischem Übergewicht) für den Konzertgebrauch eingerichtet wurde, erschien hier die zweite, opernmäßige Fassung, in der sich Arien, Duette, ein Terzett und Chöre ungefähr das Gleichgewicht halten. Alle drei Fassungen stammen von Händel selbst. Gesungen wurde in Anlehnung an die ersten Aufführungen in Barock-Kostümen. Die ziemlich langen Vor-, Zwischen- und Nachspiele der kantablen Musiknummern erhielten ihren alten Sinn wieder: Die vier Solisten spielten sie in den zu Händels Zeiten üblichen sogenannten „Posen“ aus. Es wurde also bewußt ein anderer Aufführungsstil als etwa in Göttingen angewandt. Regie führte Werner Keldi. Unter der lebendigen Musikleitung von Werner Albrecht, dem Chor und Orchester des Konservatoriums zur Verfügung standen, gefielen Eva Maria Griesbach als Galathea und Günter Trausch als Polyphem.

W. J.

#### Institut für Neue Musik und Musikerziehung

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung beging sein zehnjähriges Bestehen in Darmstadt mit einer vielschichtigen Arbeitstagung. Mehr als 600 Teilnehmer, darunter ein hoher Prozentsatz Studenten aus dem Bundesgebiet und aus dem benachbarten Ausland suchten und fanden in Kursen und Seminaren, in Studioaufführungen, Konzerten und einem speziellen, erstmals breiter angelegten Kongreß, der grundsätzliche Probleme der Formenlehre mutig anging, Anregung und Beispiel, Hörerlebnis und Begegnung. Wiederum wurde vor diesem ob seiner Loyalität und Toleranz beispielhaften Forum Einsicht in das Schaffen der Gegenwart, das alle Strömungen einzuschließen trachtete, gegeben.

Der Schwerpunkt lag auf dem Erarbeiten eines umfassenden Musikbegriffs, mit dem Erich Doflein dem „Dämon Perfektion“ und der Gespaltenheit des heutigen Musikbetriebs begegnen will. In zehn oft recht „professoralen“ Vorträgen mit verschiedenen Aspekten wurde das Ziel einer ganzheitlichen Musik angestrebt. Hermann Erpf beschränkte sich auf kantisch formulierte allgemeine Theorien über absolute, nicht bereits durch Text oder Tanz vorgeformte Musik, um wie Wilhelm Maler und Siegfried Borris die einzelnen Bausteine anzuzeigen. Doch schon bei Helmut Degen verlor sich die ästhetische Betrachtung rasch in blasse Formulierungen, die sich der Diskussion entzogen.

#### Händel-Oper in barocker Regie

Eine aufschlußreiche Aufführung von Händels Pastoral-Oper „*Acis und Galathea*“ in der Bearbeitung von Konrad Ameln bot das Städtische Konservatorium Berlin. Während die erste Fassung

Die treffenden, überzeugenden Kriterien Walter Kolneders zur stets sich wandelnden Analyse und die Form-Interpretationen von Franzpeter Goebels waren Glücksfälle guter Abstimmung. Gleichwohl gab es manch wertvolle Anregungen, von denen zu hoffen ist, daß sie in der beabsichtigten Drucklegung bei ruhigerem Durchdenken stärker in die Breite wirken. Vielleicht ergibt sich daraus auch wichtiges Material für eine von Maler geforderte brauchbare Elementarlehre zur musikalischen Form. Das häufig nur sporadische Auftauchen einiger Redner vereitelte leider ein wirkliches Kontinuum der Problemerkörterung und eine ertragreiche Diskussion. Hier war offensichtlich ein Planungsfehler wie auch bei dem Rundfunkseminar über die „gezielte Sendung“, über deren Absichten keine Einigung erzielt werden konnte, wenngleich das hier wie dort von Siegfried Borris stetig stimulierte Gespräch einige Klärungen brachte. In den Fachkursen und Seminaren (Goebels, Carl Seemann: Klavier; der vortreffliche Max Rostal, Peter Rybar, Elma Doflein: Violine; Hans-Peter Schmitz: Flöte) lag der Akzent mehr auf Musikerziehung (Urtext- und spieltechnische Fragen) als auf wirklich neuer Musik, zu der Goebels in lebhaft akklamierten Interpretationen von Stockhausens „Klaviermusik 11“ Richtungweisendes beitrug, wie Ernst Karl Rößlers in der Musik des 12. Jahrhunderts gründende Klangfunktionslehre für die Gegenwart erhöhte Bedeutung und nicht nur bei den Komponisten echten Widerhall fand.

Drei Vorträge galten allgemeinen Themen: Alphons Silbermanns soziologische Betrachtung über Gruppenkonflikt und Gruppenführung in der Musik verlor sich mit den geschliffenen Formulierungen dieser Disziplin trotz des Hinweises auf „Harmonie“ in Polemisches, der Mediziner Joachim Bodamer wies auf die wachsende leibliche und seelische Bedrohung des Menschen durch die Technik, ein bedrängendes Korrelat zu Dofleins Sorge des Musikers und Pädagogen, der die Kunst in Spezialistentum auseinanderfallen sieht; beiden gemeinsam war das Bemühen, aus der erkannten Gefahr das Rettende wachsen zu sehen und zu fördern, wie es Doflein etwa an jungen Musikstudenten beobachtete, die so selbstverständlich die Extreme von Leonin bis Nono vereinen können. An dieser Brücke gilt es zu bauen, ein Stück Einsicht in das Schaffen der Genialen manifest zu machen.

Dafür nun boten die Konzerte und Studioaufführungen prägende Beispiele, etwa die Stunde von Carla Henius, die von Erich Appel und auch von einigen Komponisten begleitet, mit geistiger Über-

legenheit und atemberaubender Sicherheit höchst anspruchsvolle Gesänge von Schönberg, Webern, Heiß, Reutter, Bialas und Hindemith vollendet interpretierte, oder das *Winterthurer Streichquartett*, das Regamey neben zwei späte Quartette Honeggers rückte, geistliche Musiken von Rößler, Lechner und Borris, die Stunde der jungen Komponisten, von denen außer von Rudolf Kelterborn und Diether de la Motte überraschend „alte“, rückwärtsgewandte, konventionelle Musik geschrieben wurde. Höhepunkt der Festakt: Max Rostal spielte, vom Orchester des Landestheaters Darmstadt unter Hans Zanotelli intensiv und klangschattiert begleitet, Bartóks Violinkonzert, das aus geistiger Erfüllung bewundernswert klar und schön, ohne forcierte Rhythmik und Dynamik rein und vollkommen erklang: Beispiel einer gütigen, idealen Wiedergabe. *Gustav Adolf Trumppff*

## WIRTSCHAFT UND RECHT

### Musikhandel für Preisbindung

Auf der in Bad Münster am Stein stattgefundenen Jahreshauptversammlung des *Deutschen Musikalienwirtschaftsverbandes* mit seinen Fachgruppen Schallplattenhändler und Musikinstrumentenhändler wurde nach eingehenden Beratungen einstimmig beschlossen, dafür einzutreten, daß Markenerzeugnisse der Schallplattenindustrie sowie des Musikinstrumentenhandels ebenso wie die im Kartellgesetz bereits ausgenommenen Musikalien weiterhin einen gebundenen Ladenpreis behalten. Die Notwendigkeit eines für alle Abnehmer geltenden Ladenpreises findet ihre Begründung in der Erhaltung einer guten einwandfreien Qualität und der Schaffung eines billigen Preises. Bei Schallplatten ist dabei besonders zu beachten, daß die hervorragenden Werke der Tonkunst wohl kaum zu dem jetzigen billigen Preis abgegeben werden könnten, wenn nicht die aus den mit niedrigeren Herstellungskosten erzeugten Platten diese finanzieren würden.

Weiterhin wurde die Notwendigkeit einer stärkeren Förderung des Selbstmusizierens durch die staatlichen Organe gefordert. Da nachweislich die Musik einen entscheidenden Einfluß auf das Gemeinschaftsleben hat und eine wertvolle Bereicherung und Ausnutzung der durch die verkürzte Arbeitszeit geschaffenen Freizeit bildet, so ist ihre Ausweitung auf alle Volkskreise besonders wertvoll.

Der Jahreshauptversammlung ging eine *Internationale Tagung der Musikhändler* voraus, die von

Teilnehmern aus Norwegen, Holland, der Schweiz, Österreich sowie der Bundesrepublik beschiedt war und sich mit den Fragen der internationalen Zusammenarbeit befaßte. Es wurden interessante Ausführungen über die Unterstützung des Selbstmüszizierens in den einzelnen Ländern gemacht.

## MISZELLEN

### Unbekannter Rossini

Wenige Monate vor seinem Tode hatte der italienische Opernkomponist *Gioacchino Rossini* aus Passy bei Paris dem italienischen Minister Emilio Broglio geschrieben: „*Was die Aufführung unveröffentlichter Musik von mir betrifft, so muß ich Ihnen mitteilen, daß ich nur ein einziges Konzertstück besitze und zwar den ‚Titanengesang‘ für vier Baß-Stimmen im Einklang mit Begleitung von großem Orchester. Es wurde in Wien in einem Konzert zu Gunsten des Mozart-Denkmal aufgeführt.*“

Diese und andere Äußerungen schienen zu bestätigen, daß sich Rossini tatsächlich in den letzten vier Jahrzehnten seines Lebens kaum noch schöpferisch betätigt hatte. Und so vermerkten auch alle seine Biographen, daß nach dem im Jahre 1829 in Paris entstandenen „*Wilhelm Tell*“ nichts Nennenswertes mehr geschaffen wurde. Der Meister komponierte nicht mehr. Wohl vollendete er 1841 sein „*Stabat Mater*“, doch im übrigen beschränkte er sich, so war man bisher der Meinung, auf die Komposition einiger pianistischer Spielereien und betrachtete sich selbst als einen „überholten“ Künstler, der vergeblich versucht hatte, sich dem Umschwung in der Musik entgegenzustellen.

Neunzig Jahre nach seinem Tode hat nun seine Vaterstadt *Pesaro* diese Ansicht widerlegt und damit eine Dankesschuld gegenüber ihrem großen Sohn abgetragen, der durch eine testamentarische Hinterlassenschaft die Gründung einer Musikschule ermöglichte, aus der Künstler wie *Carlo Pedrotti*, *Pietro Mascagni* und *Riccardo Zandonai* hervorgegangen sind und die heuer als *Konservatorium* den 75. Jahrestag ihrer Gründung feiern konnte. Dieses Institut hatte es sich in den vergangenen Jahrzehnten zur Aufgabe gestellt, sowohl in Italien als auch in Frankreich nach unbekannten Kompositionen Rossinis zu forschen. Der Erfolg war größer, als man sich erhofft hatte, und so konnte anläßlich des kürzlich stattgefundenen Jubiläums-Festabends ein interessantes Konzert mit neuentdeckten Werken aus dem Lebensabend

des Meisters geboten werden. Gleichzeitig wurde die Veröffentlichung einer Reihe von Kompositionen angekündigt, die jetzt nicht nur zu einer Berichtigung der Biographien, sondern auch der eingangs erwähnten Äußerungen Rossinis selbst Anlaß geben. Wohl mag sich Rossini zu kampfmüde gefühlt haben, um an seinem Lebensabend nochmals die heiß umstrittene Bildfläche des Musiktheaters zu betreten, doch wandte er sich mit geradezu ehrfurchtsvoller Hingabe der Kammermusik zu, vermied dabei jedoch aus bisher unbegreiflichen Gründen eine Veröffentlichung dieser Spätlese seines musikalischen Geistes. Beim Anhören der nunmehr entdeckten Kompositionen kann man jedoch das Warum dieser Zurückhaltung vermuten: Rossini empfand zweifellos eine gewisse Scheu vor seinen eigenen neuen Erkenntnissen, denn er war künstlerisch ein anderer geworden, und die in jener Epoche entstandene Musik hat mit seinem übrigen Schaffen, von dem er selbst sagte, „*wer eine meiner Opern zwischen ‚Barbier‘ und ‚Tell‘ gehört hat, kennt sie alle*“ nichts mehr gemein. Da gibt es eine heitere Komposition für vierstimmigen Chor, die eine beschwingte Jagdpartie schildert, ein melodisches „*Andante con variazioni*“ für Violine und Harfe, einige ausgewählte „*Klavierstücke*“, die trotz technischer Brauour von seltener stilistischer Klarheit sind, ein bewegtes „*Allegro agitato*“ für Violoncello und Klavier und bemerkenswerte „*Variationen über ein Thema für vier Blasinstrumente*“. Und es gibt vor allem eine Fülle italienischer und französischer Lieder, aus denen der polyphone „*Weihnachtliche Gesang*“ für Baß, vierstimmigen Chor, Klavier und Harmonium in erhabener Schönheit hervorragt.

Nun soll dieser Nachlaß des „Schwans von Pesaro“, wie ihn die Franzosen nannten, von seiner Heimatstadt in die Welt gehen. Die ersten „*Hefte unveröffentlichter Musik Rossinis*“ sind bereits erschienen und andere folgen nach. „*Damit wollen wir der Öffentlichkeit kundtun*“, erklärte Prof. *Alfredo Bonaccorsi* anläßlich der Gedenkfeier, „*daß Rossini keineswegs schon im Jahre 1829 für die Kunst gestorben war, sondern bis zu seinem Tode weiterkomponierte!*“

Der Leitgedanke hierzu liegt zwischen den Zeilen eines Briefes verborgen, den der Komponist wenige Wochen vor seinem Tode einem italienischen Freund geschrieben hatte und womit er sich an die neue Musikergeneration seines Landes wandte: Es heißt da: „*Man möge sich heiteren Gemüts und*



*mit vollem Vertrauen dem hingeben, was göttlich und verführerisch in der italienischen Musik ist: Die einfache Melodie und die Mannigfaltigkeit im Rhythmus.“* Fritz Srinzi

#### Aufführungsprobleme bei Schubert

Obwohl schon von Friedländer im 1. Band seines bei Peters erschienenen Schubert-Albums angemerkt, ist die Tatsache weithin unbekannt geblieben, daß die Abfolge der 24 „Winterreise“-Gedichte, wie sie bei Schubert erscheint, wesentlich von derjenigen abweicht, die die Buchausgabe von Wilhelm Müllers Gedichten zeigt. Auch den Grund dafür gibt Friedländer an: bereits ein Jahr vor Erscheinen seiner Gedichte, also 1823, hatte Müller im Taschenbuch Urania zwölf Gedichte aus der „Winterreise“ veröffentlicht, und dieses Taschenbuch bildete die Vorlage für Schuberts Vertonung im Jahre 1827, die er nachmals als ersten Teil herausgab. Nachdem er sich dann auch die Buchausgabe der Müllerschen Gedichte beschafft hatte, komponierte er alle darin enthaltenen „Winterreise“-Gedichte, die im Urania-Taschenbuch gefehlt hatten, und zwar ohne Rücksicht auf die Reihenfolge, die ihnen Müller endgültig gegeben hatte, so daß also „Die Post“ seinen zweiten Teil einleitet, obwohl sie bei Müller als Nr. 6 hinter dem „Lindenbaum“ erscheint. Viel bedeutsamer als diese Einzelheit ist aber der Umstand, daß sich bei Müller die große Gruppe der Lieder „Der greise Kopf“ bis „Wirtshaus“ als Nr. 10 bis 17 an den „Rückblick“ anschließt, auf die dann erst „Irrlicht“, „Rast“, „Frühlingstraum“ und „Einsamkeit“ folgen und zum tragischen Ende überleiten. Erklären sich diese Umstellungen bei Schubert aus dem Zufall der beiden verschiedenen Textvorlagen, so hat er eine Veränderung offenbar mit Absicht vorgenommen, das ist die Plazierung der „Nebensonnen“ als Nr. 23 hinter den „Mut“, während sie bei Müller an 20. Stelle stehen. Ob Schubert die sonstigen Abweichungen bei der Veröffentlichung mit Absicht oder aus Nachlässigkeit beibehielt, wird nie zu klären sein.

Das wäre aber auch von rein philologischem Interesse, gäbe nicht einzig Müllers Abfolge dem Ganzen das Gepräge eines wirklichen Zyklus mit einer durchlaufenden seelischen Entwicklung. Und die kann nach dem heutigen Wissen der Psychiatrie nur als die Tragödie allmählich sich anbahnender und schließlich ausbrechender Schizophrenie gedeutet werden: den Anstoß dazu gibt das unglückliche Liebeserlebnis; dann aber folgen die der Krankheit eigentümlichen Verlaufsbilder wachsen-

der innerer Vereinsamung und allgemeiner Gefühlskälte, im Vergleich zu denen Bedeutung und Gestalt des treulosen Mädchens immer mehr verblassen. Tatsächlich ist von ihm nach dem 9. Gedicht „Rückblick“ kaum mehr und höchstens noch in traumhaften Erinnerungen die Rede. Das häufige heftige Aufbegehren in den ersten acht Liedern legt sich allmählich und mündet in völliger Lebensmüdigkeit, über die auch die krampfhaft-vergebliche Bemühung des „Mut“ nicht hinwegtäuschen kann.

Diese Erkenntnisse legen es nahe, bei der Wiedergabe des Schubert-Zyklus Müllers Numerierung zu folgen, wie schon Stockhausen es immer gehalten haben soll. Zweifellos wird der Gesamteindruck dadurch wesentlich geschlossener und zwingender, während es in Schuberts Anordnung, damit verglichen, 24 traurige Lieder über das Thema einer enttäuschten Liebe bleiben. Entgegen stehen diesem Gedanken musikalische Bedenken; mindestens an einer Stelle zeigt sich eine deutliche thematische Verknüpfung zwischen Liedern, die dann auseinandergerissen werden müßten: die Begleittriole der letzten Strophe des „Lindenbaums“ nimmt das Klavier im Vorspiel der „Wasserflut“ deutlich wieder auf, und die Tonartengleichheit von E-dur und e-moll tut ein übriges dazu. Wird diese aber in den transponierten Ausgaben, deren sich mittlere Stimmen meist bedienen, schon aufgegeben, dann sollten vielleicht auch die thematischen Bedenken wenigstens dann und wann zugunsten des wesentlich stärkeren Gesamteindrucks zurücktreten können, der durch pausenlosen Vortrag noch unterstrichen wird.

Günther Baum

#### Organistendasein — wenig erstrebenswert!

Die „Königin der Instrumente“ — selbst von einem Komponisten wie Mozart, obwohl er wenig für sie geschrieben hat, über alle übrigen gestellt — findet heute vielfach auf dem Lande recht wenige, ihrer würdige Diener. Vor Zeiten war dies anders, und es wäre wohl einer Untersuchung wert, was die Schuld an diesen betrüblichen Mißständen trägt. Denn zweifellos war die Kirche von jeher nicht so gesegnet mit Glücksgütern, daß sie ihre Musici fürstlich zu honorieren vermocht hätte; das weiß wohl auch heutzutage im vorhinein, wer diesen Beruf erwählt. Dabei werden an das Können eines Organisten im Vergleich zu früherer Zeit kaum geringere Ansprüche gestellt, ist doch der Bau seines Instruments (und mithin die Bedienung) mittlerweile wesentlich komplizierter geworden.

Gewiß mag es auf dem Lande noch vielfach üblich sein, daß wie anno dazumal der Schullehrer sonn- und feiertags an der Orgel sitzt. Wo dies jedoch — wie zumeist an größeren Orten — nicht der Fall ist, erscheinen die Existenzmöglichkeiten des eigens hierfür bestellten Organisten in wenig rosigem Licht, und zwar in den Kirchen beider Konfessionen. Wie in Oberbayern, so dürften die Verhältnisse auch in anderen Bundesgebieten ähnlich sein — und sie sprechen für sich! Organisten, auch weiblichen Geschlechts, die, kümmerlich genug besoldet, sich ihrer Aufgabe schon deswegen in keiner Beziehung gewachsen zeigen, weil sie mit ihrem Instrument nicht genügend vertraut sind und obendrein womöglich noch wenig Gelegenheit zum Üben haben, trifft man da allenthalben an. Vielfach entstammen sie ganz anderen Berufen, bringen nicht viel mehr als Lust und Liebe zum Orgelspiel mit. Bedenklich stimmt auch der Fall jenes katholischen, an einer führenden Musikhochschule ausgebildeten Organisten, der, offenbar nicht auf Rosen gebettet, erst während des letzten Faschings seinen Geldbeutel dadurch auffüllte, daß er mehrfach in Tanzkapellen als Harmonikaspieler auftrat!

Häufig erweisen sich überdies die Orgeln als erneuerungsbedürftig, und es fehlt an Platz, um größere Werke aufzustellen; aber dennoch geschieht viel auf diesem Gebiet, und die Orgelbauwerkstätten haben im allgemeinen nicht zu klagen. Um so wichtiger erscheint die Besetzung des Organistenpostens. Deshalb wäre es dringend zu wünschen, daß man dieser Frage mehr Gewicht als bisher beilegt; denn es hängt viel davon ab, von wem und wie das Instrument gemeistert wird.

Jürgen Völckers

## HISTORISCHE STREIFLICHTER

### Ein schwäbischer Kleinmeister

Die Streitfrage, ob der schwäbische Anteil am gesamtdeutschen Musikschaffen wirklich so klein sei, wie es gemeinhin und etwas voreilig von Schwaben selber zugegeben wurde, wird durch *Johann Abraham Sixt* (1757—1797) in ein neues Licht gerückt, der erst wieder entdeckt werden mußte, nachdem er anderthalb Jahrhunderte vergessen worden war. Das Verdienst, zuerst auf diesen Musiker, bisweilen auch August oder (Andreas) benannt, aufmerksam gemacht zu haben, steht dem in Kreuzlingen geborenen Erich Fischer zu, der von Berlin aus in den 1920er Jahren über dreißig „Hauskomödien“ herausgab, um Spiel- wie Musiziertrieb auch

im Heim wieder anzuregen. Hierzu war er ständig auf der Suche nach unbekannt gebliebenen Barock- und Rokoko-Liedern, was ihn auch in den Schwarzwald, nach Donaueschingen, führte, wo er systematisch den alten, wertvollen Musiknotenbestand des Fürstlich-Fürstenberger Hauses registrierte. Hierbei stieß er nicht nur auf Mozart-, Haydn- und andere wertvolle Werke, sondern auch auf 3 Klaviertrios, Klaviersonaten und ein Heft: „12 Lieder bey dem Clavier zu singen“ von einem J. A. Sixt: ein völlig unbekannter Name! Er erzählt: „Aber was war das? So schrieb doch kein Liederkomponist des 18. Jahrhunderts! Lange Vorspiele, worin der Stimmungsgehalt des Textes in großartig vertiefter Weise zum Ausdruck kam, oft lange bevor die Singstimme einsetzte.“ Solch freudige Überraschung wiederholte sich neuestens, als aus lange unbeachtetem Privatbesitz vor kurzem ein von Sixt selbst geschriebenes Liederheft mit Texten von Stollberg, Hagedorn u. a. in Schömburg und Wildbad zum Vorschein kam.

Johann Abraham Sixts Vater war jung von Münklingen (Kreis Leonberg), wo der Großvater Simon Sixt Schulmeister war, als Provisor 1746 zur Unterstützung des Schullehrers nach Gräfenhausen gekommen, dem er 1754 im Amt folgte, so daß er Margarethe Zachmann, die Witwe des am 28. April 1747 verstorbenen Gottfried Schönlin, dem sie 13 Kinder geboren hatte, heiraten konnte, obwohl sie beträchtlich älter war. Als einziges Kind dieser ungleichen, offenbar aber nicht unglücklichen Ehe, wurde Johann Abraham Sixt am 3. Januar 1757 in Gräfenhausen geboren. Sein Vater wurde vom Dekan nach einer Prüfung als bester Lehrer des Bezirks prämiert. In seinem Nachlaß vorgefundene Musiklehrbücher und Noten verraten wohl auch gründliche Vorbereitung zu seiner Organistentätigkeit. Er war wohl auch der Lehrer seines Jüngsten, den er gründlich in Klavier und Violine gefördert haben muß. Wir wissen keinen weiteren Lehrer in Musik für den jungen Johann Abraham Sixt zu nennen. Ob er dann zur Karlsschule oder nach Mannheim zu Abt Vogler kam, bleibt dunkel. Ob sein op. 1 (zwei Sonaten für Violine und Klavier, Sonate für zwei Klaviere) bereits 1774 begonnen wurde, bleibt fraglich. Ebenso, ob er in Geislingen an der Steige, in Heilbronn, Straßburg und Lyon, wie ältere Quellen meinten, Organist und Musiklehrer gewesen sei, der bereits 1780 als Dreißigjähriger Flötensonaten herausgegeben hat. Daß er in Wien gewesen war, ist zu vermuten, da er von Mozart eine Empfehlung erlangt hatte. Vermutlich kam er durch sie 1784 nach Donau-

eschingen, wo er am Hofe der Fürstenberger bis zu seinem allzufrühen Tode als „Kammermusikus“ wirkte. Zugleich war er Klavierlehrer der Fürstin Maria Antonia von Fürstenberg, einer geborenen Fürstin von Hohenzollern-Hechingen, die sehr musikalisch war und zeitlebens Gönnerin und Verehrerin ihres einstigen Lehrers blieb. Seit seiner Verheiratung 1787 mit der Stuttgarterin Wilhelmine Seibold erhielt er außer den jährlichen 300 Gulden noch eine Zulage von 100 Gulden. Beim Tode seines gelähmten Vaters 1795 erbte er das Haus zu Gräfenhausen, wohin er zurückkehren wollte. Es brannte 1883 mit vielen benachbarten nieder. In Donaueschingen, wo er 13 Jahre lang als Klaviermeister in der Hofkapelle tätig war, starb Sixt am 30. März 1797. Sixt lebt heute wieder in seinen Werken auf, die mit Recht wieder zu Ehren kommen. Immerhin nannte ihn Fritz Gysi „einen ebenbürtigen Meister neben Mozart, Beethoven und Schubert“, wie die Inschrift auf dem Sixtendenkmal in Gräfenhausen (zwischen Pforzheim und Herrenalb) besagt. Freilich mag dies nur für seine Lieder gelten, genügt aber, das verständnislose Urteil des Lexikographen Gerber zu überholen. Friedrich Baser

## VOM MUSIKALIENMARKT

### Madrigale von Monteverdi

Mit acht Stücken aus dem 1., 3., 5. und 6. Buch schließt Hans Ferdinand Redlich seine praktische Auswahl aus Claudio Monteverdis Madrigalwerk ab: *Baci soavi e cari*, *O com'è gran martire*, *O Primavera*, *O Mirtillo*, *Lamento d'Arianna*, vier Teile (Schott, London 1955/57). Unserer Besprechung der ersten Lieferungen (Musica 1955, Seite 353) ist nichts Grundsätzliches hinzuzufügen. Wieder verdienen textkritische Zuverlässigkeit, Identifizierung der Gedichte (Guarini und Rinuccini) und die erstmalige Mitveröffentlichung von Monteverdis Basso continuo-Stimme (bei den fünf spätesten Stücken) besondere Hervorhebung. Gegenüber Malipieros Gesamtausgabe bringt die Edition einige Richtigstellungen. Das Prinzip, die Versanfänge mit Großbuchstaben zu beginnen, ist im italienischen Text nicht ganz konsequent durchgeführt. In Takt 41 des Klavierauszuges von „*O com'è gran martire*“ muß der zweitunterste Ton (d') weggelassen. In Takt 17 von „*O Teseo mio*“ (Lamento 2. Teil) dürfte der erste Ton des Altes g und nicht d' heißen. Bei den vier ersten Takten der Seite 6 von „*Dove è la fede*“ (Lamento 3. Teil) würde sich der Rezensent in der Continuo-Aussetzung den Klangfolgen der Stimmen an-

schließen. In Takt 17 von „*Ahi che non pur risponde*“ (Lamento 4. Teil) muß der erste Ton des Tenors e und nicht fis heißen; die vorletzten Töne von Sopran II, Tenor und Baß in Takt 64 sind punktierte Viertel. Im übrigen ist die Neuausgabe dieser Chorfassung der berühmten Monodie außerordentlich dankenswert. Wolfgang Osthoff

### Neue Schulmusik

Hugo Wolfram Schmidt gibt eine „neue reihe“ heraus, die Werke für Jugend, Schule und Haus enthält (Musikverlag Hans Gerig, Köln). Es handelt sich durchweg um eine Folge von brauchbarem Musiziergut, das leicht spielbar ist und dennoch eine persönliche Handschrift trägt. Hervorzuheben ist ein Violinkonzert von Hermann Schroeder, welches das konzertante Element betont, aber eine mittlere Schwierigkeit nicht übersteigt. Die musikalische Substanz ist gediegen, die thematische Verarbeitung überzeugend. Eine *Partita* von Richard Rudolf Klein schließt sich an ältere formale Vorbilder an, unterstreicht aber mit Glück das tänzerische Element. *Drei kleine Stücke* von Fritz Chr. Gerhard bestechen vor allem durch eine markante orchestrale Linienführung. *Westfälische Lieder und Tänze* von Albrecht Rosenstengel bringen Chorsätze mit allerlei Instrumenten. Eine hübsche Kantate für Jugend- und Schulfeste, genannt „*Gute Fahrt*“, schrieb Walter Hammerschlag. Die instrumental begleiteten Liedsätze dürften ihre Wirkung nicht verfehlen.

### DAS NEUE BUCH

#### Harmonielehre: strukturfunktionell

Arnold Schönberg hat die definitive Bearbeitung und die Veröffentlichung seiner „*Structural Functions of Harmony*“ nicht mehr besorgen können. Sie sind als höhere Harmonielehre für Fortgeschrittene gedacht gewesen und aus dem Kompositionsunterricht erwachsen, wie er ihn 1939–42 an der California University Los Angeles hielt. Die Niederschrift ist seinem Assistenten Leonard Stein zu danken, die Redaktion der Originalausgabe (Norton, New York 1954) dem englischen Komponisten und Weberschüler Humphrey Searle, die Übersetzung der deutschen Ausgabe mit dem Titel „*Formbildende Tendenzen der Harmonie*“ (Schott, Mainz, 1954, DM 18.—) dem anglo-österreichischen Musikologen und Schönberg-Freund Erwin Stein.

Um das Studium zu erleichtern, schickte Schönberg den Hauptkapiteln einen Abschnitt über die Prin-



zipien seiner Harmonielehre von 1911 voraus, einmal zwecks terminologischer Verständigung, zum anderen als Erinnerung daran, daß auch die traditionelle Harmonielehre nicht auf Melodieharmonisierung und Generalbaßübungen beschränkt sein sollte, sondern darauf hinzuzielen habe, „von Anfang an Harmonien selbst zu komponieren“. Über die klassische Funktionstheorie der Akkordstufenlehre von Fux und Rameau bis zu Thuille und Schönberg selber hinaus führt er nun noch erweiterte Begriffe ein wie den der Tonart-„Regionen“, die er bis in Alterierung und Chromatische Verfahren hinein verfolgt und auch an vagierenden Akkorden ihren Verwandtschaften, Austauschmöglichkeiten usw. nach aufdeckt. An mehr als 100 ausgewählten Beispielen aus der Musikkultur, vor allem aus der Hoch-, Spät- und Letzt-Romantik, wird dem Suchenden deutlich, was Schönberg auffaltet, vor allem dann deutlich, wenn er die Partituren mit zur Hand nimmt, weil viele Beispiele ihrer Enharmonik wegen erst aus dem Notationszusammenhang größerer Partien heraus voll verstanden werden können.

Das wichtigste Kapitel bleibt das XI. über „Die Verwendung von Fortschreitungen für verschiedene kompositionelle Zwecke“. Es nimmt auch fast die Hälfte des Buches ein. Unter den darin angezogenen Fortschreitungsformen sind die über Sequenz und Sequenzvariation vielleicht die erhellendsten bezüglich Schönbergs eigenem Kompositionsstil (bis in seine Zwölftonkompositionen hinein, die hier sonst natürlich nicht mehr oder noch nicht zur Untersuchung anstehen).

In einem kleinen Schlußplädoyer will Schönberg sein Darstellungsziel als „Apollinische Bewertung einer dionysischen Epoche“ geltend machen. Tatsächlich gelang es ihm hier weitgehend (etwa in Nachfolge von Ernst Kurths „Romantischer Harmonik“ und auch letztlich „energetisch“ wie er), die veraltete Zufalls- und Gefühls-Ästhetik über blasse Reizfunktion der Harmonik hinaus lehr- und beispielhaft zu disziplinieren. Nicht nur für (wirkliche oder vorgebliche) Komponisten!

Heinrich Lindlar

#### Vademecum für Buxtehude

Wenn selbst die wenigen wirklichen Experten der Buxtehude-Forschung sich, wie man weiß, noch heute gleichsam als Mitglieder einer Expedition in unbekanntem Gelände fühlen müssen, dann mag es verständlich sein, daß für den breiten Kreis der Musikfreunde eine Buxtehude-Monographie von heute kaum anders denn als Leitfaden, als schnell

orientierendes Vademecum erscheint. So wenigstens versteht Hans Joachim Moser seine Aufgabe, die er in seinem Buch „Dietrich Buxtehude, der Mann und sein Werk“ (Verlag Merseburger, Berlin, DM 5.80) auf rund 90 Seiten mit der ihm eigenen Verve und unter vorwiegend praktischen Vorzeichen löst. „Entsprechend dem praktischen Zweck unseres Büchleins“, wie es auf S. 87 heißt, wurden denn auch bei der Werkwürdigung nur die im Neudruck erreichbaren Werke zur Grundlage der Betrachtung gemacht, womit allerdings die Verantwortung für das so entstehende Gesamtbild den mehr oder weniger zufälligen Editionen zugeschoben wird. Als nächste Konsequenz dieser auf das Praktische gerichteten Einstellung häufen sich die Empfehlungen einzelner Werke wie etwa „Jederzeit gut verwendbar“ — „höchst verwendbar bei jeder Trauerfeier nach schnellem Sterben“ — „in den Kantorenschreien einzuordnen“ — „zu fleißigem Gottesdienstgebrauch prädestiniert“. Die bei Moser schon in seinem ersten großen Wurf, der deutschen Musikgeschichte, beobachtete museale Schau gibt daher auch hier das eigentliche agens der Methode ab; aber es geschieht doch auch hier wieder mit so viel schnell gezimmerten Aus- und Weitblicken, etwa in den Süden und Westen Europas, in die musikalische Gleichzeitigkeit oder in die Variationskunst in Buxtehudes eigenem Kraftfeld, daß man dem Imperativ dieses Vademecums gern gehorcht. Etwas reichlich scheinen angesichts des kleinen Formats dieses Büchleins mehr oder weniger ausführliche Zitate von Walther, Gerber, Spitta, Schweitzer, Einstein oder Hedar in die Personalcharakteristik dieses „Oldesloers“ eingebaut zu sein, und rein künstlerische Dinge wie etwa die schematischen Partienversetzungen einer Altstimme mögen von Dirigenten und Sängern anders beurteilt werden; aber die vielfach recht instruktiv gewählten Notenbeispiele und der klare Aufbau des Stoffes, in dem Klavier-, Orgel- und Kammermusik das Vokalschaffen umschließen, geben doch auch jedem Fernerstehenden einen ersten und haftenden Eindruck von der Kunst dieses Meisters „zwischen Schütz und Bach“.

Otto Riemer

#### Grundlagen einer Musikpädagogik

Inmitten der Verworrenheit unserer Zeit versucht Hans Otto mit seinem Buch „Volkslied und Volksschule“, 1. Band: „Der Volkslied als Ziel der Musikerziehung“ (Hermann Moewig Verlag, Celle) in einer „Überlegung vom Grunde her“ einen Weg zu finden, wie man den heutigen Men-

schen zur Musik hinführen kann. Er beschränkt sich dabei auf die „musikfachlichen Belange“ der Volksschule, aus der die größere Menge aller Bildungsfähigen (ca. 80 %) hervorgeht. Die vielfältigen gegenwärtig gebrauchten Begriffe Schulmusik, Musik-Pädagogik, -Erziehung, -Unterricht, -Lehre, -Methodik, -Didaktik werden gedeutet. Auch Hans Otto erlebte den Wandel innerhalb der musikalischen Jugendbewegung, als Schulmusik und Jugendmusik sowohl voneinander getrennt als auch untereinander verquickt wurden. Es ist bezeichnend, daß auch er — wie so mancher andere Wachgebliebene seiner Generation! — sich dessen bewußt wurde, was bei der ursprünglichen Bedeutung jener „Bewegung“ inzwischen epigonal aus ihr gemacht worden ist. Er nennt den Illusionismus, die Maßlosigkeit und in einem Zitat (nach Walter Dirks, 1955) jene Erscheinungen, die zu einer „Krise innerhalb der Schulmusik führen mußten: *„Die Illusion und Ideologie der Gemeinschaft, die Illusion einer Musik, die in isolierter Objektivität Gemeinschaft stiften soll, die Verarmung und ‚Zurückschraubung‘ der musikalischen Mittel und der musikalischen Differenzierung vor allem in der schlechten ‚Spielmusik‘, aber auch in einer Musik des billigen Bekenntnisses, Historizismus und Pseudoarchaisk, die ressentimentale Verklärung der musikpädagogischen Musik, in der ihre Begrenzungen in Ideale verfälscht werden . . .“* Otto setzt sich auch mit Adornos heftiger (obwohl sehr notwendiger) Kritik auseinander, leider ohne die Veranlassungen zu der von jenem angegriffenen „pädagogischen Musik“ gründlich beim Namen zu nennen, wie das u. a. Theodor Warner (Musische Erziehung zwischen Kult und Kunst, 1954) getan hat, und entstandene Unklarheiten darüber richtig zu stellen. Das wäre in diesem Zusammenhange nötig gewesen, weil sich der Verfasser in erster Linie darum bemüht, „die Kollegen draußen im Lande“ anzusprechen, von denen bedauerlicherweise gerade ein Teil der Willigen und Strebsamen durch entsprechende „Bearbeitung“ vernebelt wurde. Was bleibt zu tun? Otto sagt, daß man bescheiden, ehrfürchtig und wirklichkeitsnah nach „Gründen“ suchen muß, von denen aus wieder aufgebaut und die Jugend in ehrlicher, offener und zeitnaher Weise zur Musik geführt werden kann. Er will (wie das Orff und andere schon ähnlich getan haben) von den Urgründen des „Volksangesanges“ (Wiora) her im Aufbau elementarer Formen der Volksschüler einem „Ziel der Musikerziehung“ entgegenführen und dazu

in einem zweiten Bande für den Volksschullehrer mittels 750 Gesängen und Liedern Ordnungsprinzipien aufstellen, *„die den Anforderungen ontogenetischer Brauchbarkeit standhalten“*. Er übersieht dabei scheinbar, daß solche Versuche bereits unternommen worden sind. Im ersten Band dieser „Didaktik“ läßt Otto viele Autoren mit vielen Zitaten zu Worte kommen, um sein Vorhaben zu dokumentieren. Man muß das Erscheinen des in Aussicht gestellten zweiten Bandes abwarten, um endgültig urteilen zu können, ob dem Volksschullehrer damit das Material gegeben ist, das er braucht, um die ihm anvertraute Jugend zum „Ziel der Musikerziehung“ zu führen, wobei heute mehr denn je eine Bildung zum bewußten Hören, zum verständnisvollen Erfassen auch größerer Werke nicht außer acht gelassen werden kann. Das Durchdenken dessen, was Hans Otto in diesem Buche dem Leser gibt, ist jedem Lehrer angelegentlich zu empfehlen. Es sollte auch in den Pädagogischen Hochschulen (Akademien, Instituten) zum Positiven hin diskutiert werden.

Edgar Rabsch

### Selbstzeugnisse

von Karl Friedrich Zelter

Der treffliche Zelter hat es längst verdient, in einer handlichen, allgemein zugänglichen Publikation gewürdigt zu werden. Sein Briefwechsel mit Goethe, den jeder Musiker gelesen haben mußte, ist bis heute nicht neu gedruckt worden; der schöne Band (44) der Schriften der Goethe-Gesellschaft, in dem J. W. Schottländer die Selbstbiographie des Meisters musterhaft herausgegeben hatte, ist vergriffen. Und wo ist das Manuskript des gesammelten Zelter-Briefwechsels, das Schottländer druckfertig hatte, nach seinem allzu frühen Tode geblieben? Jetzt erscheint *„Karl Friedrich Zelter, Selbstdarstellung“* (Manesse Verlag, Zürich; DM 9.90). Willi Reich als Herausgeber hat das Nächstliegende getan. Er hat aus den Selbstbiographien Zelters, aus Fragmenten der ersten Zelter-Biographie des Enkels W. Rintel (1861), aus der ungedruckt gebliebenen Berliner Dissertation von A. Morgenroth (1922), anderen z. T. bisher unveröffentlichten Dokumenten und nicht zuletzt aus dem Briefwechsel mit Goethe (Ausgabe von M. Hecker, zu welcher der Register- und Anmerkungsband noch fehlt) ein einprägsames „Leben Zelters in Selbstzeugnissen“ zusammengestellt. Ergänzt durch eine Zeittafel, die Liste von Zelters Begegnungen mit Goethe und ausführlichen Quellenachweis, zeugt das Büchlein von einer Persön-

lichkeit, die auch außerhalb der Freundschaft mit Goethe unserer Verehrung und Liebe wert erscheint. Es ist eine schöne Gabe zum bevorstehenden 200. Geburtstag Zelters.

### Zur griechischen Musik

*Thrasybulos Georgiades* als Verfasser des Buches „Der griechische Rhythmus“ (Hamburg 1949) gibt in der Schrift „Musik und Rhythmus bei den Griechen“. Zum Ursprung der abendländischen Musik (Hamburg, 1958, DM 1.90, rowohlt's deutsche enzyklopädie), dem Sinn der Enzyklopädie entsprechend, eine kurze Übersicht über seine Forschungsergebnisse, deren Bedeutsamkeit nicht mehr zu diskutiert werden braucht. Um so mehr muß aber die Darstellung gewürdigt werden, die zunächst das Thema des Buches (die Einheit von Rhythmus, Musik, Vers und Tanz in der griechischen Sprache) klar herausstellt und am lebendigen Beispiel der 12. Pythischen Ode von Pindar aufzeigt; dann die einzelnen Elemente in kurzen Kapiteln gesondert darstellt und bei der abendländischen Spaltung der Sprache in Prosa und Vers und der Vervollständigung der Musik endet. Dieser Entwicklungsvorgang führt wirklich zum „Ursprung der abendländischen Musik“. Der Fachmann freut sich über den klaren, verständlichen Stil, entdeckt viele neue Einzelheiten und Formulierungen und vertieft sich dann in den ausführlichen Anhang der Quellen zur griechischen Musikübung und Musikauffassung (Georgiades und Zaminer). Das Büchlein ist ein Musterbeispiel dafür, wie bei Wahrung strengster Fachlichkeit wissenschaftliche Forschung jedem Gebildeten verständlich gemacht werden kann.

Joseph Müller-Blattau

### Heine und Meyerbeer —

#### Tragödie einer Freundschaft

Einen „Fall Heine — Meyerbeer“, wie ihn Heinz Becker in seinem Buche gleichen Namens (Walter de Gruyter-Verlag, Berlin, DM 18.—) darstellt, gibt es: Es ist die tragische Verwandlung einer Freundschaft in bissige Gegnerschaft. Giacomo Meyerbeer und Heinrich Heine galten in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts als die berühmtesten Repräsentanten deutscher Kunst in Europa. Meyerbeer beherrschte als königlich preußischer Generalmusikdirektor und Pariser Erfolgskomponist die Oper seiner Zeit, und Heine wurde, vor allem im Ausland als legitimer Erbe des Goetheschen Ruhmes betrachtet. So verschieden die beiden ihrer sozialen Herkunft nach

waren — Heine Sohn einer verarmten jüdischen Kaufmannsfamilie, Meyerbeer Bankierssohn und Millionär —, in der Emigration, in Paris, fanden sie zueinander; der Komponist aus aufrichtiger Verehrung für den Dichter; dieser, weil er in seinen ewigen Geldnöten in dem reichen Freund einen willigen Helfer fand. So wurde Heine als Feuilletonist und Pariser Korrespondent deutscher Blätter zum Propagandisten Meyerbeers; die in dem Buch abgedruckten Kritiken liest man auch heute noch mit Amüsement. Es war sogar eine künstlerische Zusammenarbeit geplant, aber gerade sie führte zum Bruch — genauer gesagt, die finanziellen Hintergründe. Als schließlich ein Erbschaftsstreit dazukam, kündigte der Dichter dem Komponisten die Freundschaft und stieß ins Horn seiner Gegner.

Der Wert dieser Publikation liegt in der Veröffentlichung vieler bisher unbekannter Briefe und Schriftstücke, die ein neues Licht auf das Verhältnis der beiden Künstler werfen. Vor allem wird Meyerbeer von verschiedenen Vorurteilen befreit. Nicht er war es, der Heine etwa durch Bestechung zum Propagandisten gewinnen wollte, sondern der Dichter ging ihn immer wieder — und nicht immer mit noblen Mitteln — um Geld an, indem er des Komponisten panische Angst vor schlechten Kritiken geschickt nutzte. Die Schuld an dem Zerwürfnis liegt viel eher auf Heines Seite, sofern man bei so gegensätzlichen Naturen — dem Freigeist und Satiriker Heine und dem tiefernten, jüdisch-gläubigen, gänzlich humorlosen Meyerbeer — überhaupt von Schuld sprechen kann.

### Memoiren eines Unberühmten

Wer ist Max Conrad? Ein Kapellmeister — aber keiner der weltberühmten Pultstars, die von Metropole zu Metropole reisen, Ruhm, Schecks und memoirenreife Erlebnisse sammelnd. Conrad ist nicht berühmt, und der Horizont seiner Lebenserinnerungen ist auch nicht weitgespannt. Er veröffentlicht sie unter dem Titel „Im Schatten der Primadonnen“ (Atlantis Verlag, Freiburg, Leinen DM 12.50, brosch. DM 8.80). Von den Wanderjahren seiner Gesellenjahre abgesehen, hat der gebürtige Berliner sein Leben sesshaft in dem kleinen Kreis des Züricher Stadttheaters zugebracht. Im Jahre 1900 wurde er dorthin engagiert, und dem Stadttheater blieb er bis zu seiner Pensionierung treu: ein verlässlicher Pol in der Erscheinungen Flucht, einer der tüchtigen, „im Schatten der Primadonnen“



wirkenden Kapellmeister, ohne die das Repertoiretheater deutschen Stils undenkbar wäre. Er hat natürlich in den langen Jahrzehnten seiner Theaterarbeit viele berühmte Sänger oder aufsteigende Sterne mit seinem Taktstock geführt, und das hat manche nette Anekdote hergegeben: so die von einem blutjungen, hochaufgeschossenen Jüngling namens Wilhelm Furtwängler, der, als er einmal die „Lustige Witwe“ zu dirigieren hatte, durch Danilos wütend gezischte und schließlich geschmetterte Stichworte nicht zu bewegen war, den Orchesterersatz zu geben — der junge Mann am Dirigentenpult brütete anscheinend über eine Stelle einer Beethovensymphonie und rührte sich nicht. Ein großer Lehár-Interpret ist der leichten Muse durch den Abgang Furtwänglers zur seriösen Fakultät offenbar nicht verlorengegangen. Was Conrad über die einzelnen Etappen, Krisen und Direktionswechsel des Züricher Stadttheaters zu berichten hat, mag in solcher Ausführlichkeit nur lokalgeschichtliche Bedeutung haben. Aber er plaudert, wenn auch ganz ohne literarische Ambitionen, ungezwungen, klug und mit der überlegenen Heiterkeit eines 84jährigen, der auf die Erregungen von Premieren und Intrigen gelassen, auf das Theater, das Um und Auf seines Lebens, mit lächelnder Liebe zurückblickt. Kurt Honolka

#### Festschrift für Bernhard Paumgartner

In einer für die teilweise recht launigen Wünsche fast zu betont festlichen, überaus gediegenen Aufmachung erschien eine „Festschrift, Bernhard Paumgartner zum 70. Geburtstag“ (Atlantis-Verlag, Zürich/Freiburg; DM 15.—). Sie enthält eine Sammlung von Briefen, Faksimile-Drucken und „vermischten“ Aufsätzen, die unter dem Titel „Wissenschaft und Praxis“ zusammengeklammert sind und damit einerseits „das seltene Gleichgewicht der Anlagen“ des Widmungsträgers und andererseits die geistige Weite der Beiträge zum Ausdruck bringen. Eberhard Preussner, der die Zusammenstellung besorgte, ließ in berechtigter Einschätzung des Leserkreises einer solchen Festschrift auch im Inhaltsverzeichnis Untertitel für die Gruppierung der Beiträge weg. Einigen nicht ganz von Egozentrik freien Aufsätzen der Mitstreiter für die große Idee der Salzburger Festspiele, denen Bernhard Paumgartner seit ihrer Gründung Gestalt und Ansehen zu geben bemüht ist, folgen Themen, die dem großen Mozart-Forscher und -Kenner Freude gemacht

haben werden. Kollegen des Jubilars sind mit Arbeiten über „Die sogenannte Werktreue“ (Wilhelm Fischer), „Wissenschaft und Praxis in der Stimmbildung“ (Hans Sittner) „Theorie und Praxis“ (Egon Kornauth) vertreten. Hans Joachim Mosers prachtvolle und sehr persönlich gehaltene Betrachtung über den „Musikforscher zwischen Tonkunst und Wissenschaft, Tonkünstler zwischen Musik und Forschung“ beschließt den Band. Es bleibt eine in der Mitte stehende Gruppe von Gedanken besonders hervorzuheben, die diese Festschrift für jeden auch nur am Rande an der Stellung der Musik und des Musikers in unserer Zeit Interessierten zu einem Buch machen werden, das man immer wieder zur Hand nehmen wird. Bezeichnenderweise nennen sich diese Autoren wie Martin Hürlimann, Ernst Mayer und Eberhard Preussner schon in den Titeln ihrer bezwingend-ehrlichen und aufrüttelnden Beiträge „Liebhaber“, „Laie“ und, im Zeitalter konzertierender Halbgötter auch nur zu oft unterschätzt, „Erzieher“. Das abschließende umfangreiche Werkverzeichnis Bernhard Paumgartners zeigt in seiner Vielfalt noch einmal die immense Spannweite dieser Persönlichkeit. Otto Sertl

#### Fagott und Horn

Von dem in Einzeldarstellungen erscheinenden Hand- und Lehrbuch „Die Instrumentation“ von Hans Kunitz (Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig) sind zwei weitere Hefte über das Fagott und das Horn herausgekommen, denen die gleichen Vorzüge wie den bisher erschienenen Einzelheften über Flöte, Oboe und Klarinette nachzurühmen sind: eine übersichtliche Gliederung des Stoffes durch folgende Einteilung: geschichtliche Entwicklung, technische Struktur, Tonerzeugung und Notierung, Klangcharakter, Klangkombinationen, spieltechnische Möglichkeiten und Einsatz im Orchester, ferner Gründlichkeit und Ausführlichkeit der Darstellung, die sich nicht nur auf eine umfassende Vertrautheit mit der gesamten einschlägigen Fachliteratur, sondern wohl auch auf eine langjährige praktische Erfahrung stützt. Sehr zu loben ist die Fülle der vielen Hunderte von prächtig gedruckten Notenbeispielen mit verhältnismäßig wenig Druckfehlern aus klassischen, romantischen und neueren Orchesterpartituren, wobei nur die Einseitigkeit der Auswahl beanstandet werden könnte. Leider fehlen fast völlig neuere französische Komponisten. Zumindest sollten doch für die Eigenart impressionistischer

Instrumentation so charakteristische Meister wie Debussy und Ravel ausführlich vertreten sein. Auch englische Spätromantik (Delius) und Moderne (Vaughan Williams) vermissen wir. Von dieser prinzipiellen Feststellung abgesehen, kann das treffliche Werk nur begrüßt werden; wir sehen seinen weiteren Lieferungen mit Spannung entgegen.

Egon Kornauth

### Über den Ursprung des Jazz

Alfons M. Dauer kommt über die Afrikanistik zum Jazz; dies wird auf jeder Seite des umfangreichen und gründlichen Werkes „Der Jazz“ (Erich Röthel-Verlag, Kassel, 1958, DM 24.50), deutlich. Die besten Abschnitte des Buches sind diejenigen, die sich mit den afrikanischen Ursprüngen der Jazzmusik befassen (obwohl der Autor ihre Bedeutung für den Jazz überschätzt!), mit Rhythmus, Metrum, Takt und verwandten Dingen. Diese Darstellung hat zweifellos hohen wissenschaftlichen Wert, um so mehr, als zahlreiche Notenbeispiele und Schallplattenangaben den Inhalt untermauern. Kritisch wird es, wenn Gebiete angeschnitten werden, die über die ethnologischen und folkloristischen Grundlagen hinausgehen. So ist der Begriff Swingstil außerordentlich unglücklich, ebenso die Unterscheidung von „Hot“ und „Swing“, gemeint als Gegensätzlichkeit. Man darf daher mit Spannung erwarten, wie der zweite Band des Verfassers aussehen wird, der sich mit der Swing-Epoche und dem modernen Jazz auseinandersetzt. Dessenungeachtet bildet das Buch einen wertvollen Beitrag zur Jazzliteratur, der es verdient, ins Englische übersetzt zu werden, da ihm auf diesem Gebiet im Englischen nichts Gleichwertiges gegenübersteht.

### Eine Jazz-Autobiographie

Das Buch „Jazz-Fieber“ von Mezz Mezzrow (Verlag die Arche, Zürich; DM 12.80) gehört in die Reihe der Jazz-Autobiographien, wie wir sie von Armstrong, Goodman, Artie Shaw, Billie Holiday kennen. Es hatte in einigen europäischen Ländern einen Sensationserfolg und stand an führender Stelle der Bestsellerliste. Merkwürdig. Obwohl Mezzrow nicht zu den „Großen“ der Jazzmusik zählt, ist sein Einfluß nicht unerheblich, vor allem auf die Kritik, insbesondere auf die französische Schule. „Mezz“, wie man ihn nennt (sein eigentlicher Name lautet Milton Mesirow), weilte Ende der zwanziger Jahre in Paris, wo ein gewisser

Panassié Saxophonunterricht bei ihm nahm. Hier von ist nicht viel zurückgeblieben, wohl aber von den Berichten des „Mezz“ über die Größen aus New Orleans und Chicago wie Armstrong, Oliver, Bechet, Dodds, Teschemacher und Dave Tough. So entstand, von Panassié 1934 geschrieben, das erste grundlegende Werk über die Jazzmusik und die „französische Schule“ der Jazzkritik. Mezzrow schildert sein Leben mit seinem bunten Auf und Ab, wie er rauschgiftsüchtig wurde, die Zeit, die er in Gefängnissen verbrachte und wie es in der amerikanischen Gesellschaft im allgemeinen und in Musikkreisen im besonderen aussieht und zugeht. Es wäre falsch, sich nur auf Grund dieses Bandes ein Urteil über Jazzmusik oder ihre Musiker bilden zu wollen. Es handelt sich um ein Buch, das sich mit Spannung liest und aus dem man manche Erkenntnis über eine Musik ziehen wird, die heute häufig noch als ein absonderliches, rätselhaftes Phänomen angesehen wird.

Dietrich Schulz-Köhn

### Gigli erzählt sein Leben

Beniamino Gigli, der gefeiertste Sänger seit Caruso, erzählt in dem Buch „Und es blitzten die Sterne“ (Verlag der Sternbücher, DM 14.80) sein Leben — ein Leben, das von frühester Jugend an von einer einzigen Leidenschaft beherrscht war: dem Gesang. Seine Karriere war von ungewöhnlicher Dauer. 41 Jahre lang hatte er im Rampenlicht gestanden, 60 Rollen umfaßte sein Repertoire, und als der vor kurzem verstorbene Künstler vor wenigen Jahren erst von der Öffentlichkeit Abschied nahm, trat er in der Glorie seines Ruhmes, als unbestrittener König der Tenöre ab. In seinen Lebenserinnerungen steht der Sänger, nicht der Mensch Gigli im Mittelpunkt. Dabei hätte man gerne mehr von diesem liebenswürdigen, gütigen Menschen erfahren; aber er hält sich selber für uninteressant; er weiß, daß er „ein ganz normaler Durchschnittsmensch“ ist, keine Persönlichkeit wie Caruso. „Ich habe nie etwas außer Singen gelernt“, schreibt er. Sein Vater war ein armer Schuster, Beniamino wurde Apothekerlehrling und Lakai, das Geld für Gesangsstunden mußte er sich abhungern; aber sein Talent und seine Energie setzten sich doch rascher durch, als er es erträumen konnte. Schon mit 24 Jahren, bei Beginn des ersten Weltkrieges, debütierte er erfolgreich; vier Jahre später sang er unter Toscanini an der Mailänder Scala, und 1920 war er bereits junger Star an der Metropolitan in New York. Die Stadien

seiner glanzvollen Karriere schildert Gigli mit soviel sympathischer Bescheidenheit, daß seine Bekanntheit zur künstlerischen Unbedenklichkeit seiner Potpourri-Programme und zum neubarocken Kitsch der Prunkvilla mit 23 Badezimmern, die er in seiner geliebten Heimatstadt Recanti an der Adria bauen ließ, einfach entwaffnend wirken.

Und er schreibt, ohne die geringsten literarischen Ambitionen, lebendiger und geschickter als ein Schock präventiöser Literaten. Man liest sein Buch mit Genuß und Gewinn. Es wird nur durch die ungenaue Wiedergabe der Eigennamen beeinträchtigt; nicht einer, sondern Dutzende sind falsch geschrieben, angefangen von Guglielmo Rossini.

Kurt Honolka

## MUSICA-NACHRICHT

### In Memoriam

Josef Christian Bösmüller, Kommerzialrat und Ehrenpräsident der Internationalen Stiftung Mozarteum, ist am 6. Juni im 66. Lebensjahr gestorben. Als langjähriger Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum hat sich der Verstorbene größte Verdienste erworben.

Henri Pensis, Dirigent des Orchesters von Radio Luxemburg, starb im 57. Lebensjahr. Er hatte das Orchester zu einem leistungsfähigen Klangkörper entwickelt.

Erika Hanka, die Ballettmeisterin der Wiener Staatsoper, ist plötzlich gestorben.

### Geburtstage

Kurt Hessenberg, der bedeutende Komponist der Gegenwart, wird am 17. August 50 Jahre alt.

Antoine Cherbuliez, der Schweizer Musikforscher, kann am 22. August seinen 70. Geburtstag feiern.

Friedrich Smend, der hervorragende Bachforscher, wird am 26. August 65 Jahre alt.

Otto Spreckelsen, Dirigent in Itzehoe, feiert am 9. August seinen 60. Geburtstag.

### Ehrungen und Auszeichnungen

Mit der Brahms-Medaille der Hansestadt Hamburg wurden ausgezeichnet: Joseph Keilberth, Hans Schmidt-Isserstedt, Heinz Tietjen, Henny Wolff, Philip Jarnach, Robert Casadesus, Leopold Ludwig und Günther Rennert.

Die Goldene Gustav-Mahler-Medaille erhielt Eduard van Beinum, der Dirigent des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters.

Ernst Toch wurde anlässlich seines 70. Geburtstages von Bundespräsident Heuss für seine Verdienste um die deutsche Kultur mit dem großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik ausgezeichnet. In Amerika wurde er zum Mitglied des National Institut of Arts and Letters ernannt.

### Ernennungen und Berufungen

Carl Schuricht erhielt einen Lehrauftrag in Form von Vorlesungen an die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt. Branka Musulin, die aus der Cortot-Schule hervorgegangene kroatische Pianistin deutscher Nationalität, übernahm eine Solistenklasse am gleichen Institut. Hugo Wolfram Schmidt wurde unter Ernennung zum Professor die Leitung der Abteilung Schulmusik übertragen.

Wilhelm Twittenhoff, bisher Leiter der Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg, wurde zum Leiter der Musischen Bildungsstätte Remscheid berufen, deren Aufgabe es ist, den Lehrkräften aus der Jugendarbeit Aus- und Fortbildungsmöglichkeiten in den musischen Fächern zu bieten.

Johannes Driessler wurde zum Professor an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold ernannt.

Wolfgang Müller, Kaiserslautern, wurde an die Staatliche Universität der Schönen Künste in Tokyo als Lehrer für Violine verpflichtet.

Joseph Rosenstock, der Generalmusikdirektor der Städtischen Oper New York, wurde an die Kölner Oper für die Spielzeiten 1958 bis 1960 verpflichtet.

Herbert Charlier, der bisherige Generalmusikdirektor in Wilhelmshaven, wurde zum musikalischen Oberleiter des Stadttheaters Koblenz gewählt. Er wird Nachfolger von Otto Winkler, der nach Regensburg berufen worden ist.

Josef Nellesen übernimmt mit Beginn der neuen Spielzeit die musikalische Oberleitung des Stadttheaters Cottbus.

### Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik München teilt mit, daß im Rahmen der Casino-Konzerte in Gelsenkirchen ein Karl-Höller-Abend mit dem Komponisten und Studierenden von Meisterklassen stattfand. Das Institutiorchester gastierte unter Gotthold Ephraim Lessing in Landshut. Die „Sinfonie 1957“ von Harald Genzmer, der als Professor an der Hochschule wirkt, wird beim Niederrheinischen Musikfest uraufgeführt.



Die *Staatliche Hochschule für Musik Köln* führte ein Hochschulkonzert durch. Auf Einladung der Prager Akademie für Musik und Theater gastierte ein Streichquartett aus der Kammermusikklasse von Maurits Frank mit großem Erfolg in Prag. Im Rahmen eines weiteren Austauschkonzertes gastierten Studierende der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold in Köln.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg* eröffnete ihr Semester mit einem Vortrag von E. Rössler über „Grundbegriffe musikalischer Klangfunktion“. Ferner sprach György Ligeti über Möglichkeiten und Grenzen der seriellen Musik. Bach-Stunden, Orchesterkonzerte, Kammermusikstunden und Solistenabende ergänzten die Arbeit.

Die *Badische Hochschule für Musik Karlsruhe* teilt mit, daß der italienische Bariton Szipio Colombo eine Meisterklasse für Gesang übernimmt. Von dem Studierenden Karel Kalmann Flörsheim sind fünf „Lieder der Betrachtung“ auf persische Spruchgedichte zur Uraufführung im Rahmen der Benelux-Musikwoche in Bilkhoven angenommen worden.

Von der *Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold* hielt Professor Dr. Erich Thienhaus, der Leiter des Tonmeisterinstituts, auf Einladung des schwedischen und finnischen Rundfunks Vorträge in Stockholm und Helsinki.

Die *Folkwangschule Essen* hat als Lehrkräfte für Meisterklassen verpflichtet: Elma Elsner (Cembalo), Detlef Kraus (Klavier), Wolfgang Maschner (Violine), Klaus Störck (Violoncello). Die szenische Leitung der Opernabteilung wurde Oberspielleiter Günther Roth übertragen.

Von der *Kirchenmusikschule Hannover* nahm die Kantorei unter Leitung von Werner Engelmann am Berliner Chortreffen der Kirchenmusikschulen Deutschlands teil. Die Kantorei sang alte und neue Meister und brachte in der Hugo-Distler-Feierstunde aus Anlaß seines 50. Geburtstages Motetten des Komponisten.

An der *Universität Helsinki* hielt Karlheinz Stockhausen einen Vortrag über elektronische Musik.

### Musikfeste und Tagungen

Das 35. *Deutsche Badifest* vom 26. Juni bis 1. Juli in Stuttgart setzt sich zum Ziel, besonders die Beziehungen des Thomanerchors zum Schaffen der Gegenwart aufzuzeigen. An erster Stelle steht hier Johann Nepomuk David, dessen „Requiem chorale“ als deutsche Erstaufführung erklingt. Ferner kommt von ihm die 5. Sinfonie zur Aufführung.

Die *Sommerlichen Musiktage Hitzacker* finden vom 26. Juli bis 3. August statt. Sie bringen erlesene Kammermusik internationaler Kräfte sowie eine Aufführung der „Bettleroper“ von Pepusch

und Britten, über deren Bedeutung Karl Michael Komma spricht. Als Abschluß wird Strawinskys „Geschichte von Soldaten“ übernommen.

Die 14. *Trossinger Musiktage* finden am 26. und 27. Juli statt. Sie stehen unter dem Leitgedanken „Neue Musik für neue Instrumente“ und bringen zahlreiche Ur- und Erstaufführungen von Beckerrath, Borris, Degen, Herrmann, Hindemith und anderen. Vorträge halten Felix Oberborbeck, Erich Valentin und Armin Fett. Die Gesamtleitung hat Hugo Herrmann.

Leoš Janáček-Festlichkeiten finden vom 12. bis 30. Oktober in Brünn statt, verbunden mit einem internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß vom 19. bis 26. Oktober. Zur Aufführung kommen „Jenufa“, „Sarka“, „Katja Kabanowa“, „Das schlaue Füchslein“, „Aus einem Totenhaus“, „Die Sache Markropulos“. Zahlreiche sinfonische Konzerte und Kammerabende geben einen umfassenden Einblick in Janáčeks Gesamtschaffen.

Ein *Berliner Chortreffen* der evangelischen Kirchenmusik hatte die Aufführung zahlreicher neuer und alter Werke zum Mittelpunkt. Es gelangten Kompositionen von Bornefeld, Burkhard, David, Distler, Fortner, Jacobi, Marx, Pepping und Wenzel zur Wiedergabe.

Das 1. *Internationale Jugendblasmusikertreffen* fand in Höchst bei Bregenz statt. Jugendkapellen aus der Schweiz, Deutschland und Österreich nahmen daran teil.

### Preise und Wettbewerbe

Hans Gál, Edinburg, erhielt den Österreichischen Staatspreis für Musik 1958. Er ist mit bedeutenden Sinfonien und zahlreichen anderen Werken hervorgetreten.

Jürg Baur erhielt in Würdigung seines Gesamtschaffens den Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf.

Ivan Shed Langstroth, amerikanischer Komponist, Schüler von Humperdinck und Juon, erhielt für sein Werk „Toccata“ den Preis der American Guild of Organists. Er nimmt damit den Rang des ersten Orgelkomponisten Amerikas ein. Virgil Fox wird das Werk in Texas uraufführen.

Der tschechoslowakische Organist V. Rabas erhielt den ersten Preis im Orgelwettbewerb im Rahmen des Prager Frühlings.

Der *Essener Kammerchor* unter Karl Hub gewann bei einem internationalen Wettstreit in Holland den ersten Preis.

Der *Rupenhörner Singkreis* unter Willi Träder errang auf dem Internationalen Chor-Festival in Cork den ersten Preis.

Die *Römische Musikakademie „Santa Cecilia“* hat eine internationale Ausschreibung für Orchesterdirigenten und Komposition angekündigt. Teilnahmebedingungen durch das Sekretariat der *Accademia nazionale de Santa Cecilia*, Via Vittoria 6, Rom.

Die *Italienische Gesellschaft für Neue Musik* schreibt einen internationalen Wettbewerb für Komposition unter Mitwirkung der Verlage Riccordi, Zerboni, Universal und von Radio Televisione Italiana aus. Der Wettbewerb umfaßt 6 Kategorien und ist offen für alle Komponisten. Man wende sich an: Segretaria del Comitato esecutivo del Concorso, Via S. Pantaleo 66, Rom.

### Verbände und Vereine

Eine *Internationale Franz Schreker Gesellschaft* ist in Berlin gegründet worden. Sie stellt sich zur Aufgabe, das Lebenswerk des Komponisten zu pflegen und ein Schreker-Archiv zu schaffen. Zum Präsidenten wurde Friedrich Schulze gewählt.

### Von den Bühnen

Die *Städtischen Bühnen Dortmund* brachten Francesco Malipieros Kurzoper „Donna Urraca“ unter Rolf Agop zur erfolgreichen deutschen Erstaufführung.

Die *Städtische Oper Berlin* machte den interessanten Versuch, zwei konzertante Werke von Eric Satie und Anton von Webern szenisch aufzuführen. Zur Erstdarstellung kam der „Tod des Sokrates“ von Satie sowie die „Kantate Nr. 2“ von Webern.

Die *Mailänder Scala* setzte sich in ihrem Kleinen Haus für die Puschkin-Oper „Der steinerne Gast“ von Alexander Dargomischsky ein.

Die *Staatsoper Dresden* brachte die Oper „Halka“ von Stanislaw Moniuszko zur Aufführung.

An den *Städtischen Bühnen Nürnberg* wird Ende dieses Jahres Cesar Bresgens neue Oper „Der Mann im Mond“ uraufgeführt.

Die *Kölner Bühnen* unter Intendant Herbert Maisch haben Bernd Aloys Zimmermann beauftragt, eine Oper nach dem Schauspiel „Die Soldaten“ von Reinhard Lenz zu schreiben.

Die *Städtischen Bühnen Frankfurt* unter Harry Buckwitz haben die Komödie „Das Zauberbett“ von Werner Egk zur Uraufführung erworben. Die Premiere findet am 6. August statt.

Das *Stadttheater Plauen* vermittelte die Kenntnis des Ballettes „Das Lebkuchenherz“ von dem jugoslawischen Komponisten Kresimir Varanović.

An den *Städtischen Bühnen Erfurt* kam die Märchenoper für Kinder „König Drosselbart“ von Diether Noll zur erfolgreichen Uraufführung.

Mozarts „Zauberflöte“ erlebte an der *Hamburgischen Staatsoper* ihre 1000. Aufführung.

Rossinis „Italienerin in Algier“ wird in Köln vorbereitet. Später soll Alban Bergs „Wozzek“ folgen.

Milhauds „David“ kam nach erfolgreichen Aufführungen in Jerusalem, Mailand, Hamburg, Los Angeles und Brüssel in Paris zur Erstaufführung.

Wagners „Siegfried“ fand in einer Neuinszenierung von Wieland Wagner durch das Ensemble der *Stuttgarter Staatsoper* unter Ferdinand Leitner in Neapel starken Wiederhall.

Hindemiths Oper „Mathis der Maler“ erlebte jetzt, 20 Jahre nach der Uraufführung, an der *Wiener Staatsoper* ihre Premiere.

Oscar Fritz Schuh wird an der *Wiener Staatsoper* unter Karajan die oratorische Oper „Oedipus Rex“ von Igor Strawinsky inszenieren.

Ernst Uthoff, der Leiter des *Chilenischen Nationalballetts*, dirigierte in Südamerika insgesamt 150 Aufführungen von Orffs „Carmina burana“.

Karl Keyser, bisher Generalintendant des *Nationaltheaters Weimar*, übernahm die Leitung der *Städtischen Theater Leipzig*.

Wolfgang Windgassen und Kurt Böhme gastierten in Wagners „Lohengrin“ an der *Staatsoper Dresden*.

### Vom Rundfunk

Der *Norddeutsche Rundfunk Hamburg* brachte interessante Opernaufführungen, so Bartóks Einakter „Herzog Blaubarts Burg“, Händels „Rodelinde“, Kurt Weills „Bürgschaft“ außerdem Schoecks „Penthesilea“ sowie als deutsche Erstaufführung Mozarts Jugendoper „Ascanio in Alba“. Der Sender übertrug Ausschnitte aus europäischen Festspielen, insbesondere aus Wien, Berlin und Schwetzingen.

Der *Westdeutsche Rundfunk Köln* übertrug ein Konzert des *Philadelphia Orchesters* aus Köln, ebenso ein Festkonzert vom Festival in Stockholm. Im Nachtprogramm kamen elektronische Werke zur Aufführung. Aufschlußreich eine Sendung von Luigi Nonos Ballett „Der rote Mantel“.

*Radio Bremen* vermittelte eine Finnische Woche, die Einblick in das Leben der nordischen Kultur bot. Der Sender übertrug ferner Konzerte des Bremer Chorfestes und widmete sich weiterhin zahlreichen interessanten musikalischen Sendungen; darunter galt auch eine Stunde Johann Nepomuk David.

Der *Hessische Rundfunk Frankfurt* brachte interessante Musik von Jaques Offenbach, ferner die Oper „Amelia geht zum Ball“ von Menotti.

schließlich eine Aufnahme von Janáčeks Oper „Katja Kabanowa“ und Puccinis „Manon Lescaut“.

Der *Süddeutsche Rundfunk Stuttgart* veranstaltete eine Mitteldeutsche Woche, in dem auch der Dresdner Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger vertreten war. Eine Konzertstunde war Béla Bartók gewidmet. Interessante Motettenkunst wird eine Sendung mit dem 83. Psalm von Karl Marx vermitteln. Als Seltenheit hörte man die Schottischen Lieder von Joseph Haydn.

Der *Südwestfunk Baden-Baden* widmete sich den Tübinger Musiktagen und eröffnete einen neuen Zyklus von zehn Sendungen, die Beethovens Violin-Sonaten vorbehalten sind. Sondersendungen waren Günter Raphael anlässlich seines 55. Geburtstages gewidmet.

Der *Bayerische Rundfunk München* übertrug ein Konzert der Münchner Philharmoniker mit dem 1. Konzert für Streichorchester von Johann Nepomuk David und sendete Glucks komische Oper „Merlins Insel“.

Der *Saarländische Rundfunk Saarbrücken* widmete Ferruccio Busoni eine Sondersendung, bei der Heinz Schröder und Helmut Rohloff musizierten.

Der Sender *Freies Berlin* brachte ein Programm in der Reihe „Berliner Komponisten“, das Friedrich Voss vorbehalten war.

*Radio Österreich* sendete ein Konzert der Wiener Philharmoniker unter Mario Rossi, ferner eine interessante Stunde Neuer Musik, die der Wiener Schule gewidmet war, wiederholte Webers „Euryanthe“ und brachte Rossinis „Wilhelm Tell“. Im dritten Programm erklang Sutermeisters Bilderbuch „Der rote Stiefel“.

Hilde Kocher-Kleins „Präludien und Fugen“ für Violine und Klavier kamen in den Sendern Barcelona und Radio Genf zur Aufführung.

Conrad Becks „Tod zu Basel“ wurde vom Belgischen Rundfunk Brüssel gesendet.

Hans Kracke spielte im Hessischen Rundfunk Frankfurt eigene Werke, die in zahlreichen Sendern vorher bereits zur Aufführung gelangten.

Josef Tals elektronische Komposition „Der Auszug aus Ägypten“ wurde vom Israelischen Staatsrundfunk gesendet.

Hermann Reutters Drei Madrigale wurden durch das Dubliner-Rundfunkorchester zum erstenmal in Irland aufgeführt.

Paul Ben-Haim dirigierte seine Musik für Streichorchester in Radio Hilversum.

Karl Meisters Münchner Symphonie nimmt der Bayerische Rundfunk auf Band auf.

### Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Armin Schibler komponierte eine Elegische Musik, die in Zürich erfolgreich uraufgeführt wurde.

Thomas Christian David schrieb eine Serenade für Streichorchester, die durch das Stuttgarter Kammerorchester zur Uraufführung kommt.

Robert Hegers Purcell-Suite kam in Hannover unter Helmut Thierfelder zur Aufführung.

Von Jens Rohwer stammt ein neuer Zyklus „Waldkantaten“ nach Gedichten von Christian Morgenstern, der für die Berliner Jugend uraufgeführt wurde.

Von Siegfried Borris kam eine Intrada serena zur Zehnjahresfeier der Braunschweigischen Musikgesellschaft unter Willi Wöhler zur erfolgreichen Uraufführung.

Von Karl Thieme wurde in einem Sinfoniekonzert in Nürnberg die „Burleske Suite für Orchester“ erfolgreich aufgeführt. Der Bayerische Rundfunk nahm das Werk auf Band auf. Der Windsbacher Knabenchor bringt demnächst eine Motette des gleichen Komponisten.

Karl Höllers zweites Cellokonzert wird im Rahmen der Münchner Festwochen die 100. Aufführung erleben.

Von Günther Raphael kam die Choralkantate „Vater unser“ in Rheydt unter Walter Tübben zur Aufführung.

Hans Krackes Liedschaffen erklang in Auswahl erstmals in Paris, für das sich Nadja de Soester erfolgreich einsetzte.

Das Linzer Theaterorchester brachte unter Siegfried Goslich drei Instrumentalkonzerte von den österreichischen Komponisten Kippler, Eger und Kubicek zur erfolgreichen Uraufführung.

Hans Richter-Haser spielte mit dem Berliner Symphonieorchester Bartóks zweites Klavierkonzert.

Karoline Kraus brachte unter Lovro von Matatic in Dresden das erste Violinkonzert von Prokofieff.

### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Jürg Baur komponierte ein Quintetto sereno für fünf Blasinstrumente, das in Düsseldorf erfolgreich uraufgeführt wurde.

Von Detlef Wolfer kamen die Scherz- und Liebeslieder aus dem fernen Osten in einem zeitgenössischen Kammermusikabend der Deutschen Staatsoper Berlin zur Aufführung.



### Orgel- und Chormusik

Von *Ernst Pepping* kam anlässlich der 100-Jahrfeier des Johannesstiftes in Berlin-Spandau die Evangelienmotette „Das Weltgericht“ zur Uraufführung. Die Spandauer Kantorei unter Hans Martin Schneidt betreute die würdige Aufführung des von tiefer Frömmigkeit getragenen Werkes.

Willy Burkhardts Oratorium „Das Gesicht Jesajas“ kam unter Martin Flämig in Berlin zur Aufführung.

Von *Manfred Kluge* wurde die biblische Szene „Mariä Verkündigung“ in Hannover aufgeführt.

Johannes Driesslers Oratorium „De profundis“ wird im November im Rahmen der Leipziger Gewandhauskonzerte unter Kurt Thomas zum ersten Mal erklingen.

Fritz Büchtgers Kurzoratorien „Die Verklärung“, „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ kamen an einem Abend in München zur Aufführung.

Für Mozarts Salzburger Messe (KV 192) setzte sich erneut der Meistersche Kammerchor München ein.

Adam Kriegers geistliches Konzert „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ wird erstmals Jeanne Deroubaix in Nürnberg singen. Die Komposition ist bisher gänzlich unbekannt geblieben.

Helmut Thörner spielte auf der Silbermann-Orgel zu Öderan Werke von Max Drischner und gab einen Georg-Böhm-Abend in Dresden.

Die Braunschweiger Heinrich Schütz-Kantorei unter Johannes Krüger brachte mehrfach Bachs „Johannes-Passion“ zur Aufführung, wobei die Gemeinde die Passionschoräle sang. Die Kirchen waren überfüllt.

Die Kirchenmusikschule Dresden unter Martin Flämig bringt im Rahmen der Münchner Festwochen sowie in Dresden Fritz Büchtgers Oratorium „Die Verklärung“.

### Gastspiele und Konzertreisen

Die Glyndebourne-Oper gastierte mit Rossinis „Graf Ory“ und Verdis „Falstaff“ im Pariser Theater der Nationen.

Das Polnische Philharmonische Orchester Warschau wird auf der Brüsseler Weltausstellung und anschließend in Bielefeld, Hamburg und anderen Städten gastieren.

Das Philadelphia-Orchester unter Eugen Ormandy weilte im Juni in Köln.

Die Leipziger Oper gastierte mit Brechts „Verurteilung des Lukullus“ in Paris.

Das Bayreuther Ensemble hatte einen außergewöhnlichen Erfolg mit einem Wagner-Zyklus in Paris. Die Presse bringt ein einmütiges Lob des Gastspiels unter Hans Knappertsbusch.

Der Staatliche Chor Omsk begann eine Konzertreise in Kiel und erzielte mit Volksliedern und Tänzen folkloristischer Art einen starken Erfolg.

Das Essener Jugend-Sinfonie-Orchester trat eine Reise nach Frankreich an.

Das Niederländische Staatsballett unter Sonja Gastell weilte in Düsseldorf und fand mit modernen Tanzschöpfungen wärmste Anerkennung.

Ferenc Fricsay dirigierte im Rahmen der Dänischen Musikfestspiele in Gegenwart des dänischen Königspaares Werke von Beethoven, Bartók und Tschaikowsky.

Berislav Klobucar, der jugoslawische Dirigent von der Wiener Staatsoper, erzielte mit Verdis „Don Carlos“ an der Städtischen Oper Berlin einen starken Erfolg.

Wolfgang Sawallisch hatte im Rahmen des Prager Frühlings außergewöhnlichen Erfolg mit Werken von Mendelssohn, Dvořák und Schubert.

Gustav König dirigierte das Kölner Gürzenich-Orchester und brachte moderne Werke von Blacher, Bartók und Strawinsky.

Hans von Benda wird in Santander zwei Konzerte des Madrider Kammerorchesters dirigieren.

Rudolf Kloiber, Chefdirigent des Schwäbischen Sinfonieorchesters, hatte mit Konzerten in Dijon, Lyon und Florenz große Erfolge.

Leontyne Price, die amerikanische Negersängerin, wurde als Aida an der Wiener Staatsoper sehr gefeiert.

Gerd Kemper, ein Schüler Walter Giesekings, konzertierte in Johannesburg, Pretoria und im Südafrikanischen Rundfunk; vorher weilte er in den Vereinigten Staaten, Mexico und Südamerika.

Karl Heinz Schlüter gab einen Klavierabend mit interessantem Programm in der Wigmore Hall in London.

Franzpeter Goebels konzertierte in Madrid. Seine Konzerte, die alte und zeitgenössische Musik umfaßten, fanden starken Anklang. Am Konservatorium hielt er einen Interpretationskurs ab.

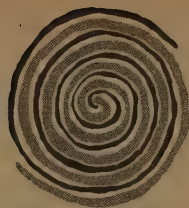
Heinz Robertz wurde eingeladen, bei den Sommerfestspielen in S'Agaró bei Barcelona Mozart-Opern mit deutschen Solisten zu inszenieren.

Fritz Büdtger hat in Cambridge/Boston die Aufführung seines Oratoriums „Auferstehung“ geleitet; weitere Vorführungen fanden statt in New York, Chicago, Valparaíso und Rochester.

# musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

1958 · 4



## DAS RARITÄTENKABINETT IN LONDON

GOTTFRIED SCHWEIZER

Bereits Curt Sachs meinte seinerzeit, es sei schade, daß Edison und sein hilfsbereiter Phonograph nicht schon Jahrhunderte früher aufgetaucht wären. Für die Folkloristen und dokumentarischen Sammler hätte es eine immense Bereicherung werden können, wenn dem akustischen Archiv historische Wiedergaben in dem authentischen klanglichen Kostüm der Zeit, in persönlicher Ausführung durch Komponisten oder durch nur noch dem Namen nach bekannte Interpreten hätten erhalten werden können. Nun, um Einbußen dieser Art einigermaßen wett zu machen, sind Unternehmen wie „The British Institute of recorded sound“ in London, dicht hinter dem Britischen Museum, mit werbetüchtigem, kritischem Eifer am Werk, wertvolle alte Platten der riesigen Kollektion einzufügen, solange sie noch zu beschaffen sind.

Der feinsinnige Kenner mit Spürsinn für phonographische Kostbarkeiten, Sir Compton Mackenzie, war der erste, der Liebhaber auf den Reiz und Wert alter Platten als „historischen Quellen“ aufmerksam machte. Bald war sein System der Plattenbeschaffung und ein aufnahmefähiges Heim für die Unterbringung gefunden. Viscount Esher übernahm die Leitung dieser als gemeinnützige Gesellschaft gedachten Gründung. Das Erziehungsministerium wandte ihr sein Wohlwollen zu, und durch den populärsten britischen Kunstgönner Robert Mayer wurde die endgültige Einrichtung mit allen Sparten unter Dach und Fach gebracht. Eine „Central Gramophone Library“ steht für Grammophon- und Musikgesellschaften, für Krankenhäuser und andere Organisationen zur Verfügung. Unabhängig von dieser Abteilung besteht die mit Stolz gehütete eigentliche Plattensammlung. Noch ist man aber mit den bislang 15 000 Aufnahmen nicht zufrieden; denn die verfügbaren Räume können bis zu 200 000 Platten aufnehmen. Im Erdgeschoß befindet sich ein für 100 Personen eingerichteter kleiner Saal, in dem Konzerte und Vorträge geboten werden. Eine elektrische Wiedergabeapparatur gestattet das Abspielen von Bändern, Platten aller Umdrehungszeiten, ja sogar von Zylindern.

Ähnlich wie die Bibliothek des Britischen Museums alle Erscheinungen des gedruckten Wortes für die Nachwelt sammelt und verankert, so ist das Schallplatteninstitut auf breiter Basis an allen nur möglichen Aufnahmen interessiert. Folgende Gebiete kommen in Frage: 1. Musikplatten aller Gattungen; 2. Literarische Platten; 3. Aufnahmen zur Sprachentwicklung und Platten von historischen Ereignissen; 4. Aufnahmen von Tierstimmen und Naturlauten. Alle Schichten und Bildungsgrade helfen die Regale füllen. Die führenden Schallplattenkonzerne begünstigen das Wachstum der riesigen Sammlung in England. Eine vorbildliche Organisation sieht man in der in Amerika seit Jahren üblichen freiwilligen Abgabe von Kopien aller her-

ausgekommenen Platten der führenden Herstellerfirmen, wie RCA Victor, Columbia, Decca, Capitol an die Kongreßbibliothek „*Library of Congress*“ in Washington, welche die umfangreichste Sammlung der Welt besitzt. In Frankreich und Italien werden kraft eines Gesetzes zwei Kopien von jeder produzierten Platte an die nationalen Kollektionen in Paris und Rom abgegeben, die unter den Namen „*Phonotèque National*“ und „*Discoteca di Stato*“ bestehen. In London tragen weite Kreise zur Vergrößerung der Sammlung bei. Man erfreut sich auch bereits des aktiven Interesses bedeutender Persönlichkeiten, so von Vaughan Williams, Clifford Curzon, Elena Gerhardt oder Menuhin. Es ist erstaunlich, wie zunehmend landauf, landab bereitwillig Zusendungen anwachsen. Von Dachböden, aus verwunschenen Truhen, aus Vermächtnissen, aus Trödlerwinkeln kommen die kuriosesten, aber auch kostbarsten Raritäten zum Vorschein, unschätzbar für Forschung, Studium und phonographische Systematik. Von weither, aus Übersee, treffen Zusendungen ein, die in solchen Fällen zollfrei bleiben.

Das tragische Weltkriegsinferno hatte zahllose Matrizen nie wiederholbarer Aufnahmen zerstört, darunter auch Dokumentarisches von Curt Sachs, dem hervorragenden Forscher auf dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft. Mit Sammlerfanatismus wertet daher das Team des Londoner Instituts die heute übliche geschmeidige Fixierung auf Band aus, indem man Duplikate kopiert und auch die von Produktionsgesellschaften gegebene Erlaubnis nutzt, Aufnahmen außerhalb des Handels auf Band zu übernehmen. Sogar Besitzer besonders ausgesuchter und seltener Aufnahmen machen sich eine Ehre daraus, dem Band-Archiv eine Kopie zu gestatten. Interessante Einblicke erhält der ständige Leser des vierteljährlich erscheinenden internen Bulletins mit Referaten, Untersuchungen, Vorschlägen und Listen über die vorhandenen Bestände. Man liest von einzigartigen Kleinodien, von den „*Readings*“ Tennysons, die unter ihm noch 1890 in Gestalt von 23 weichen Wachszyindern aufgenommen wurden. Man beobachtet Platten aus G. B. Shaws Besitz, die, etwa um 1900 entstanden, er noch selbst besprochen hatte. Man verfolgt interessante Aufnahmen aus den ersten Jahrzehnten der Schallplattenentwicklung im 20. Jahrhundert. Einige Aufnahmen aus dem Jahre 1924 machen die Stimme von James Joyce unsterblich, der seinen „*Ulysses*“ liest. Eine besonders geschätzte Dedikation stellen 600 tschechoslowakische Musikplatten dar.

So vermag das höchst fachkundlich geleitete, seit 1955 unerwartet erblühte Londoner Institut vielerlei Anregungen zu geben. Nicht zuletzt stellt es eine einzigartige Sammlung von dokumentarischem Wert dar.

## SCHALLPLATTEN FÜR DAS AUGE

BERT REISFELD

Wer einen amerikanischen Schallplattenladen betritt, findet dort eine größere Farbenpracht als in einem Blumengarten oder einem Spielzeuggeschäft. Man verkauft in Amerika Schallplatten hauptsächlich auf Grund ihrer visuellen Anziehungskraft. Was die Platte dem Ohr bietet, erscheint von zweitklassiger Bedeutung. Amerikas Schallplattenumsätze haben sich seit Erfindung der Langspielplatte — kurz LP genannt — erheblich vergrößert. Die 78-Platte besteht praktisch nicht mehr und wurde von der 45-Platte ersetzt, auf der die einst das Rückgrat der Schallplattenindustrie bildende populäre Schlagerserie verkauft wird. Die LP-Platte wurde zum „*Big Business*“ seit sie ihrer anfänglichen Funktion als ununterbrochene Wiedergabe klassischer und ernster moderner Musik entwachsen ist und nunmehr auch das Gebiet der Unterhaltungsmusik





bis in die tiefsten Tiefen des Rock'n'Roll umfaßt. Und da man von den Kunden *dieser* „Musik“ wenig Verständnis erwarten kann, ist man auf den Blickfang angewiesen.

Ein vor einigen Monaten im „Time“-Magazin erschienener Artikel wies auf den ziffernmäßigen Wuchs des amerikanischen Musikwesens hin und begleitete die etwas naive Lobeshymne mit der leider korrekten Feststellung, daß der USA-Bürger von der Wiege bis zum Grab von Musik umgeben sei, der er niemals zuhört. 173 Millionen Menschen haben Angst vor der Stille und brauchen eine Geräuschkulisse. Zu Hause, bei der Fabrikarbeit, im Wagen, beim Einkauf der Lebensmittel auf dem Markt, im Warenhaus, im Hospital und selbst auf dem Friedhof ist der amerikanische Mensch von Musik umgeben, die nicht zum Zuhören bestimmt ist. Somit hat er im Laufe der Zeit das Zuhören verlernt, und die Schallplatten-industrie ist darauf angewiesen, das Auge zum Kauf zu überzeugen, da das Ohr nicht mehr funktioniert.

Ich sprach neulich eine Tänzerin, die einen „Schallplatten“-Vertrag erhalten hatte. Das bedeutete, daß eine Reihe ihrer Farbfotos die Umschläge von LP-Platten verzieren werden. Die „Capitol“ Record Company mit Hauptsitz in Hollywood hat als erste Schallplattenfirma ein Photoatelier eingerichtet und beschäftigt eine Reihe von Zeichnern und Malern, deren Aufgabe es ist, zugkräftige Umschläge der LP-Serien zu entwerfen. Einige dieser Umschläge sind wahre Kunstwerke, die zweifellos zum Kauf anregen. Besonders die internationale Serie der „Capitol“-LP's ist vorzüglich gelungen. Eine weitere Serie vereinigt zwölf verschiedene Darbietungen unter dem Titel „Just for Variety“ auf einer LP-Platte und die bunten Photos ihrer Künstler auf dem Umschlag. „Merchandising“ ist das Motto des Tages. Dieses unübersetzbare Wort bedeutet „Förderung der Ware“, eine Funktion, die sich dem Kunden anpassen und herausfinden muß, was ihm gefällt und wie man es ihm schmackhaft serviert. Allmählich ist es gelungen, den Kunden schmerzlos auf leicht verständliches klassisches Repertoire aufmerksam zu machen und ihm mit Hilfe blickfangender Umschläge sogar bis zu Strawinskys „Feuervogel“ und „Petruschka“ zu führen. Letzteres gelang dank einer attraktiven Goldplakette Stokowskis, der das Berliner Philharmonische Orchester in dieser vorzüglichen Aufnahme dirigiert. Wir zweifeln jedoch, daß es genügt hätte, dem Publikum dies mitzuteilen. Die Goldplakette vollbrachte den Trick, verkaufte die Platte, und der Kunde merkte überrascht, daß ihm die Aufnahme *auch* gefiel. Wir wollen uns keineswegs über dieses System lustigmachen — so undenkbar es für Deutschland wäre —, ganz im Gegenteil, wir finden, daß es eine ausgezeichnete Idee



ist. Wenn es schon nötig ist, für gute Musik zu werben, dann ist uns jede Methode willkommen, solange sie ihr Ziel erreicht. Vor Jahren erfolgte der „Zuckerguß“ in Form sogenannter „populärer Bearbeitungen“, die ein klassisches Thema versandelten und in Tanzarrangements auf Platten brachten. Heute bietet man wenigstens das Original in einer oft erstklassigen Version und nimmt die Hürde des Mißtrauens gegen ernste Musik mit Hilfe bunter Umschläge. Ist das nicht viel besser? „Epic“-LP-Platten stellen z. B. „Capitols“ Goldplakette nicht einen Reklamefeldzug für ihre Aufnahme von Strawinskys „Feuervogel“ mit dem Concertgebouw Orchester von Amsterdam unter Eduard van Beinum gegenüber, sondern ein expressionistisches Gemälde als Umschlag. Der Musikliebhaber lächelt erst nachsichtig über diese Dinge, bis ihm zu Bewußtsein kommt, daß es eigentlich ganz gleichgültig ist, ob der Teenage-Kunde nun die „Plaketten“- oder „Gemälde“-Version kauft. Solange er sein Taschengeld für Strawinsky ausgibt und nicht mehr für Rock'n'Roll, ist ein erheblicher Fortschritt erzielt worden.

#### KRITISCHE BETRACHTUNGEN

### SCHUMANN'S „FRAUENLIEBE UND -LEBEN“

ES SINGEN:

LOTTE LEHMANN (Sopran), Klavierbegleitung: Bruno Walter. Zweite Seite: Schumann, „Didterliebe“ op. 48. Philips A 01265 L, 30 cm, 33 U; DM 24.—

ERNA BERGER (Sopran), Klavierbegleitung: Ernst Günther Scherzer. Zweite Seite: Lieder von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Electrola WCLP 531, 30 cm, 33 U; DM 19.—

IRMGARD SEEFRIED (Sopran), Klavierbegleitung: Erik Werba. Zweite Seite: Lieder von Mozart. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19 112, 30 cm, 33 U; DM 19.—

KATHLEEN FERRIER (Alt), Klavierbegleitung: John Newmark. Zweite Seite: Brahms, „Vier ernste Gesänge“ op. 121. Decca LK 40 141, 30 cm, 33 U; DM 24.—

ELISABETH HÖNGEN (Alt), Klavierbegleitung: Ferdinand Leitner. Zweite Seite: Ludwig van Beethoven, „Gellert-Lieder“ op. 48. Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19 068, 30 cm, 33 U; DM 19.—

Zum kritisch-wertenden Vergleich dieser, von höchst verschiedenen profilierten Sängerinnen stammenden fünf Aufnahmen des Liederzyklus „Frauenliebe und -leben“, op. 42, von Robert Schumann müßte man auch ihre Entstehungsjahre heranziehen können. Denn es ist kaum anzuneh-

men, daß die heute siebenzigjährige Lotte Lehmann erst in kurzer Vergangenheit ihre Aufnahme gesungen hat. Ihr Organ zeigt noch eine sehr bemerkenswerte, in sich ausgewogene gleichmäßige Kraft und Fülle. Sicherlich handelt es sich hier um die überspielte Neuauflage einer früheren Aufnahme.

Ebenso wäre das Aufnahmedatum der Platte von Erna Berger interessant. Dieser Wunsch hat nicht allein biographische Gründe, weil es dann möglich wäre Entwicklung und Wandlung im Darstellungsstil und im Darstellungsvermögen eines Künstlers zu verfolgen und zu vergleichen. Man wäre darüber hinaus auch in die Lage versetzt, die Veränderungen im Auffassungsstil eines Werkes selbst zu beobachten und zeitkritische Feststellungen zu machen. Gerade im Hinblick auf das so problematisch gewordene Verhältnis unserer Zeit zum Lied würden sich zusätzliche Aspekte und Erklärungen ergeben. Die grundlegenden Wandlungen in den Bezogenheiten von Wort und Musik infolge der gesamten musikalischen Strukturveränderungen konnten nicht ohne Auswirkung auf den Wiedergabestil auch des romantischen Liedes bleiben, besonders noch bei einem Werk wie diesem Liederzyklus, der allein schon durch die heute so fragwürdig gewordene, gemütvoll-männliche Widerspiegelung des weiblichen Empfindungslebens durch den französischen Adligen Adalbert von Chamisso gefährdet erscheint oder zumindest heikel geworden ist. Wie entscheidend geradezu das Verhältnis des Sängers zu den Empfindungswerten der Dichtung für die Ausdrucksgestalt und den musikalischen Wiedergabestil ist, ob er sich von dem Gefühlsgehalt des Wortes tragen läßt oder allein der melodischen Ausdruckslinie der Musik folgt, erfährt man besonders aufschlußreich durch den Vergleich dieser fünf verschiedenen Gestaltungen. Jede hat ihren eigenen Charakter, sodaß man kaum Gradunterschiede in der künstlerischen Qualität abzuleiten vermag, sondern allein Stilkriterien zur Beurteilung anwenden kann. Lotte Lehmann singt die acht Lieder völlig aus der Gefühls- und Empfindungslosigkeit der Gedichte. Man hat den Eindruck, die musikalische Dynamik allein genüge ihr nicht, als sei sie zu wenig plastisch und ausdruckskräftig, so daß ihr nachgeholfen werden müßte mit Portamentis, Schleifern, Dehnungen. Selbst ihre Atemführung muß zur Erhöhung der emphatischen Deklamation herhalten. Man muß unwillkürlich an die wohlgepolsterte Salonatmosphäre des Jugendstils denken, die uns so fremd geworden ist. Deshalb wurde besonders nach der Entstehungszeit dieser Aufnahme von Lotte Lehmann gefragt, die zweifellos einen dokumentarischen Wert als Beispiel für einen vergangenen Vortragsstil besitzt, für den wir heute kein Organ mehr besitzen. Am schärfsten kontrastiert zu Lotte Lehmann die Aufnahme von Erna Berger. Der Flötencharakter ihrer Stimme läßt schon an sich keinerlei empfindsame Abweichungen von der musikalischen Linie zu, und so bleibt der Vertonung die wohltuende Selbstwirkung, diejenige Objektivität, die dem Hörer nichts vorenimmt, die tränenselige Rührung der Musik allein überläßt und nicht herausfordert. Erna Berger singt Schumann und interpretiert nicht die Gefühle des Dichters. Das mag vielleicht für



manche Hörer zu wenig sein, zu sachlich, aber für den gerade recht, der Schumann hören will. Arnold Schönberg hat einmal gestanden, wie er an sich entdeckte, daß er bei Liedern von Schubert oft nur die Musik, aber nicht den Text kannte. Auch die Altistin Elisabeth Höngen läßt sich nicht zu pastosen Ausbrüchen verleiten, die man so oft bei Vertreterinnen ihres Stimmfaches findet; sie bleibt beinahe fast zu ebenmäßig in der sanglichen Kontur, sie wird nie atemlos leidenschaftlich, auch nicht bei der heftigen Deklamation des dritten Liedes „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben“. In dieser gewissen Reserviertheit ist sie Erna Berger verwandt. Ihre Stimmkollegin dagegen, die englische Altistin Kathleen Ferrier deklamiert mit dem vollen dunklen Volumen ihres Organs, ähnlich wie Lotte Lehmann, sie scheint den Text zu atmen, dadurch büßt die musikalische Linie viel von ihrer organischen Geschlossenheit ein, zumal sie auch noch mit hinzugefügten Ritardandis und Diminuendis etwas großzügig umgeht. Einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt die Wiedergabe von Irmgard Seefried. In der lebhaften dramatischen Lebendigkeit hört man die passionierte Mozartsängerin, dagegen bekommt in den langsamen Stimmungsliedern ihre Stimme einen breiten, leeren Charakter, der schwingungslos sich dehnt, als ob ihr für die romantische Empfindung das innere Spannungsvermögen fehle. Aber dafür ist sie wohl eben eine ausgesprochene Mozartsängerin, als die sie sich auf der zweiten Seite der Platte mit neun Liedern von Mozart bedingungslos ausweist. Man spürt, daß diese die eigentliche Seite ihres künstlerischen Naturells ist. Auch bei den anderen Sängerinnen erfährt man durch Gegenüberstellung mit den Aufnahmen anderer Liederkompositionen auf der zweiten Plattenseite, wie problematisch heute gerade Auffassung und Wiedergabe dieses Schu-



mannzyklus geworden sind: So singt selbst Lotte Lehmann den Zyklus „Dichterliebe“ musikalisch viel selbstverständlicher und sachlicher. Erna Berger zeigt sehr geschmackvoll auf, daß der kühle klassizistische Reiz von Liedern von Mendelssohn-Bartholdy noch nicht verblaßt ist. Auch Kathleen Ferrier braucht bei den „Vier ernsten Gesängen“ von Brahms ihr sattes Organ nur frei strömen zu lassen, um sie zu erfüllen. Und Elisabeth Höngen singt noch Beethovens „Gellert-Lieder“ mit der schlichten und ernsten Würde, die keiner empfind-

samen Akzentuierung bedarf. So schmerzlich es auch ist, es soll nicht verschwiegen werden, daß von allen Begleitern gerade Bruno Walter, der mit Lotte Lehmann musiziert, enttäuscht. Auch der große Name dieses Dirigenten läßt nicht die pianistischen Nachlässigkeiten, wie das Nacheinanderanschlagen der beiden Hände bei gleichzeitigen Akkorden oder auch schon bei Oktaven, und manche Unnachgiebigkeiten überhören, die manchen anderen Begleiter ohne diesen Namen auf dem Podium unmöglich machen würden.

Joachim Herrmann

## MUSIKLAND ENGLAND

BENJAMIN BRITTEN: *The Prince of the Pagodas*. The Orchestra of The Royal Opera House, Covent Garden, unter Benjamin Britten. Decca LXT 5336/7, zweimal 30 cm, 33 U, je DM 24.—

Benjamin Britten's erstes Ballett „Prinz der Pagoden“, zugleich das erste abendfüllende englische Ballett überhaupt, wurde nach der Uraufführung im Covent Garden im Januar 1957 jen- und diesseits des Kanals lebhaft begrüßt. Schon damals wurden jedoch zu dem dreiaktigen Märchenlibretto John Crankos, des Choreographen von Sadler's Wells Ballet, der drei Fabeln unverbindlich in ein exotisches Niemandsland verlegt hatte, Bedenken geäußert, auch die inzwischen erfolgte Münchener Aufführung bestätigte die Problematik der allzu locker gefügten Handlung.

Nun hat Decca nach der vorzüglichen Aufnahme von Britten's „The Turn of the Screw“ auch dieses Ballett unter der Leitung des Komponisten mit dem Covent Garden-Orchester herausgebracht, mustergültig und gleichfalls technisch mit besonderer Sorgfalt, so daß der Hörer einen außerordentlich lebendigen Eindruck von Werk und Wieder-

gabe gewinnen kann. Wer die Musik hört, ohne sich der ausführlichen Inhaltsangabe mit einigen formalen und instrumentalischen Hinweisen Donald Mitchells auf den Plattentaschen zu bedienen, wird noch mehr als bei „The Turn of the Screw“ empfinden, daß der ohnehin recht weitschweifige Szenenablauf allein aus der Musik schwer zu eruieren ist. Mag man auch das Fehlen der dramaturgischen Folgerichtigkeit bedauern, so sind gleichwohl wiederum Britten's melodische Erfindungskraft, der schier unerschöpfliche Reichtum seiner Klangpalette, seine rhythmische Vitalität, das elastische Handhaben subtil gestalteten spätromantischen Ausdrucks zu bewundern, die vielfach, etwa für die Belle Rose oder den Pagodenprinzen, Klangphänomene von exzeptioneller Kühnheit und Phantasie aufweisen. Gewiß sind darin auch Erlebnisse seiner Weltreise verwertet: balinesische Klänge mit virtuos genütztem Schlagzeug von eigenem Reiz und spezifischem Charakter. Aber auch sonst haften Themen wie Belle Roses Oboenmelodie oder das pastose schwere Blech für den Kaiser sofort im Ohr; sie sind in der stets aparten Abwandlung charakteristisch, ja brillant instrumentiert, rhythmisch präzisiert, wie denn überhaupt Britten jede Weitschweifigkeit im dramatischen Ablauf meidet.

Schwieriger wird es etwa bei der Häufung der acht Variationen im dritten Akt, da wird das Schaugepränge der Gruppentänze und Soli mit Tschaikowsky-Entlehnungen nicht flüssiger, fesselnder. In ihnen vermißt man eher eine tragende geprägte Form, zumal auch sonst barocke und romantische Vorbilder erkennbar sind. Überall da, wo etwas geschieht, schreibt der Szeniker Britten eine faszinierende, ungemein bildhafte Musik. Seine Klangphantasie kann Atmosphäre schaffen und verdichten, sie gar durch kleine formale Kontraste steigern, wo er sich am konkreten szenischen Bild entzündet. So möchte man nach dieser hervorragenden Plattenwiedergabe für eine sinnvolle Kürzung plädieren, durch die sowohl der rein musikalische Eindruck und sicher auch das getanzte Ballett gewinnen könnten. G. A. T.



ARTHUR BLISS: *Konzert für Violine und Orchester; Thema und Kadenz für Violine und Orchester; Campoli und das Londoner Philharmonische Orchester unter Arthur Bliss. Decca LXT 5166, 30 cm, 33 U, DM 24.—*

Arthur Bliss, als Sohn eines Amerikaners 1891 in London geboren, in seinen jungen Jahren das „enfant terrible“ der englischen Musik, hat sich später einem Stil zugewandt, den man der romantischen Nachfolge eingliedern kann. Sein 1953 im Auftrage des BBC komponiertes Violinkonzert zeigt das sehr deutlich. Es ist nicht schwer, die Elemente nachzuweisen, die diese Musik bestimmen, etwa die subjektive Ausdrucksintensität eines Tschaiowsky, den orchestralen Klangreichtum und Glanz eines Richard Strauss, die das Nationale andeutende Haltung eines Elgar, wozu dann in harmonischer und rhythmischer Hinsicht noch Züge kommen, die sich in der jüngeren englischen Komponistengeneration häufig finden. Aber in geschicktem Eklektizismus faßt Bliss diese Elemente in einer Handschrift zusammen, die der eigenen, persönlichen Note keineswegs entbehrt und vor allem den hervorragenden Können verrät. Insbesondere ist das dreisätzige Konzert, bei dem der langsame Satz in Form einer Einleitung zum Finale auftritt, sehr geigerisch empfunden, zwar halbscherisch schwierig, aber für einen technisch reifen Geiger auch äußerst dankbar, indem es ihm Gelegenheit gibt, sowohl Tongröße und -schönheit in breiten kantablen Partien als auch eine mit allen Raffinessen ausgestattete Bogen- und Fingerfertigkeit in teilweise kapriziösen Passagen zu entfalten. Die vorliegende Aufnahme mit Campoli, einem Geiger von enormem virtuosem Format und tüppig blühendem Ton, als Solisten wird man als authentisch ansehen können, umso mehr, als der Komponist selber das ausgezeichnete Londoner Philharmonische Orchester leitet und sich dabei auch auf diesem Gebiete als absoluter Können erweist.

Unter ähnlichen Aspekten wie das Violinkonzert ist das Werk „Thema und Kadenz für Violine und Orchester“, 1949 für ein Hörspiel geschrieben, zu betrachten. Nur nähert sich der Komponist hierin bedenklich der Grenze einer „gehobenen“ Unterhaltungsmusik. W. W.

WILLIAM WALTON: *Konzert für Viola und Orchester;*

PAUL HINDEMITH: *Der Schwanendreher. Solist: William Primrose; das Königliche Philharmonische Orchester, London, unter Sir Malcolm Sargent, das Kammerorchester unter John Pritchard. Philips A 01132 L, 30 cm, 33 U, DM 24.—*

William Walton gehört zu den führenden englischen Komponisten der Gegenwart. Sein Bratschenkonzert zeugt von Reife und Tiefe. Es ist kein experimentierendes Stück, sonder in ihm verkörpert sich beste Tradition, gewachsen aus romantischem Erbe,

freilich geprägt durch eine Persönlichkeit. Ein sinfonisch konzertanter Stil beherrscht das Konzert, das von sehr spritzigen Einfällen lebt und daher außerordentlich flüssig wirkt, ohne dabei auf Tiefgang zu verzichten. Kein Geringerer als Paul Hindemith spielte 1929 die Uraufführung des Werkes unter Leitung des Komponisten. So erschien es sinnvoll, Hindemiths Bratschenkonzert „Der Schwanendreher“ dem Werk von Walton gegenüberzustellen. Das ungleich körnige Stück basiert auf Volksliedweisen, nicht zuletzt auf der Kunst der Variation. Es ist reizvoll, aus der Gegenüberstellung beider Meister charakteristische Eigentümlichkeiten abzulesen. Bei Walton überwiegt ein geistvoll sinfonisches Gewebe, bei Hindemith die Kontur. William Primrose musiziert beide Konzerte mit virtuossem Elan, glänzend unterstützt von zwei bedeutenden englischen Orchestern. -s.

JOHN DUNSTABLE: *Sechs Motets;*  
JOHANNES OKEGHEM: *Fünf Chansons. Pro Musica Antiqua; Dirigent: Safford Cape. Deutsche Grammophon Gesellschaft 14 069 APM, 30 cm, 33 U, DM 24.—*

Nach 1400 waren in England Musiker von Rang und Namen tätig, deren historisches Verdienst darin besteht, die Grundsätze der weltlichen Kompositionen der Ars nova auf die Kirchenmusik zu übertragen. John Dunstable, der bedeutendste von ihnen, übte darüber hinaus einen großen Einfluß auf die europäische Musik aus und bestimmte durch seine Arbeiten ihre weitere Entwicklung. Die vorliegenden sechs Motets sind ein prägnantes Zeugnis seiner großen Satzkunst und Erfindungsgabe. Johann Okeghem, der große niederländische Meister, unterscheidet sich im Stil erheblich von John Dunstable. Er verbindet die Cantus firmus mit der Kanontechnik und gelangt damit zur Durchimitation, d. h. die Nebenstimmen gleichen sich dem Kopfmotiv in kanonischen Einsätzen an. Der Gegensatz zwischen den vokalen und instrumentalen Stimmen verblaßt mehr und mehr, die Kompositionen gewinnen an Farbigkeit und werden ausdrucks- und gehaltvoller. In schlackenloser Wiedergabe durch Safford Cape mit seiner Vereinigung „Pro Musica Antiqua“ liegen sechs Motets Dunstables und fünf Chansons Okeghems in einer so überzeugenden, klanglich vorzüglich abgestimmten Interpretation vor, daß nicht nur der Musikwissenschaftler, sondern auch jeder Musikfreund die Schönheit jener Werke der Frührenaissance uneingeschränkt genießen kann. M. L.

\*

### Sinfonische Musik

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Sinfonie Nr. 5. Tschechisches Philharmonisches Orchester. Leitung Karel Ančerl. Supraphon LPV 148, 30 cm, 33 U, DM 22.—; Taschenpartitur: Philharmonia, DM 50*

Die Schallplatten-Aufnahmen, die in aller Welt von Beethovens „Fünfter“ vorliegen, sind kaum



zu zählen. Zu den bedeutenden Langspiel-Aufnahmen dieses Werkes ist eine neue getreten, eine urmusikantische, vollblütige in der künstlerischen Darbietung. Sie hat den Vorzug, auch plattentechnisch untadelig zu sein. Das Tschedische Philharmonische Orchester aus Prag, ein weltberühmter, traditionsreicher Klangkörper, der vor wenigen Jahren das 60jährige Bestehen feiern konnte, erweist sich als ein höchst leistungsfähiges „Instrument“ für den weitgespannten Atem der c-moll-Sinfonie. Karel Ančerl hält sein Orchester zu aller elementaren Gewalt in Klang und Rhythmus an. Die Steigerungen kommen überzeugend heraus, die Dynamik überhaupt ist differenziert nachgezeichnet, der sieghafte Glanz des Finales klingt befreiend. Die Platte ist klanglich-technisch so vortrefflich ausgesteuert, daß das Orchester an keiner Stelle massig oder massiv klingt, sondern auch im vitalen Impuls gebündelt, elastisch und durchsichtig wirkt. Welch elegante Holzbläser-Kultur, welch „luftiger“, schwereloser „Blech“-Klang, welch eindringliche Streicher-Kantilene!

E. Lt.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 8, F-dur, op. 93. Berliner Philharmoniker; Dirigent: Paul van Kempen. Philips „Musik für Sie“ G 05303 R 25 cm, 33 U, DM 15.50; Studienpartitur: Philharmonia, DM 5.—

Paul van Kempen hatte als Beethoven-Interpret einen bedeutenden Ruf. Er bestätigt ihn in der vorliegenden Aufnahme, bei der er die Berliner Philharmoniker dirigiert, durch den großlinigen Aufbau, die sorgfältige Ausarbeitung der Mittelstimmen, durch die sprechende Deklamation der melodischen Linie und die klare Phrasierung, die die formalen Bezüge des Werkes schön verdeutlicht. Trotzdem kann man seiner Interpretation der „Achten“ nicht uneingeschränkt zustimmen. Van Kempen war, bevor er Dirigent wurde, Geiger im Concertgebouw-Orchester Amsterdam, kam also, wenn auch vielleicht mehr indirekt, aus der Schule Willem Mengelbergs. Offenbar von dorthin eignet ihm zuweilen eine gewisse Schwere und Breite. Er nimmt beispielsweise alle Tempi langsamer, als Beethoven sie metronomisiert hat, und läßt Ritardandi früher einsetzen, als die Partitur vorschreibt. So sehr er damit innere Ruhe zeigt und ausgewogen, blutvoll und herzwarm musiziert, so beschwert er gerade in der „Achten“ die kammermusikalische Intimität der Struktur und Grazie der Diktion. Das Allegretto scherzando zeigt das am deutlichsten, während erster und dritter Satz trotz breiterer Zeitmaße am meisten befriedigen. Über die Qualität des Orchesters braucht kein Wort verloren zu werden. Auch die technische Qualität der Aufnahme ist einwandfrei; nur hätte die Akustik des Raumes, in dem sie gemacht wurde, um einen Grad trockener sein können. W. W.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Zwei Sinfonien in g-Moll (K. V. 183 und 550). Philharmonia Orchestra; Dirigent: Otto Klemperer. Columbia 33 CX 1457; 30 cm, 33 U, DM 24.—

Mozarts beide g-moll-Sinfonien auf einer Langspielplatte einander gegenüberzustellen, ist gewiß ein glücklicher Gedanke. Jugend und Reife, Versuch und meisterliche Lösung, Ahnung und Erfüllung stehen sich so entgegen und lassen dem Hörer ein weites Feld zu vergleichen, Verwandtes aufzuspüren. Das Faszinierende aber ist: Wir erkennen das Werk des Siebzehnjährigen schon als eine vollgültige Schöpfung und ermessen dennoch den gewaltigen Weg, den Mozart in den fünfzehn Jahren bis zu seiner zweitletzten Sinfonie gegangen ist. Otto Klemperer erweist sich als ein idealer Mozartdirigent. Er verbindet einen ausgeprägten Sinn für überzeugende Tempi mit einem prächtigen Willen zu konziser Formulierung, und er läßt dem Improvisatorischen (in einer subtil durchgestalteten Agogik) sein Recht, ohne Willkür einreißen zu lassen. Auflehnung, Leidenschaft, Trauer, selbst Trotz: wir spüren alles unmittelbar. Und doch werden nirgends Grenzen überschritten. Die Aufnahmetechnik ist der Interpretation ebenbürtig. Das Orchester, vorzüglich spielend, trefflich ausgewogen, klingt voll und reich. —li

ANTONIN DVORAK: Symphonie Nr. 9 „Aus der Neuen Welt“, e-moll, op. 45. The Cleveland Orchestra; Dirigent: George Szell. Philips „Musik für Sie“ G 05603 R 25 cm, 33 U, DM 15.50; Studienpartitur: Artia, DM 4.80

Dvořáks Symphonie „Aus der Neuen Welt“, das erste Werk, das während seines direktorialen Wirkens am Nationalen Konservatorium 1893 entstand, wurde gern als „Ausdruck und Niederschlag der ersten atemversetzenden Eindrücke von New York“ (Sourek) gesehen. Hört man unvoreingenommen diese Wiedergabe unter George Szell mit dem Cleveland Orchestra und seinen vortrefflichen Solisten, so klingen in diesem „Spiegelbild seiner Eindrücke, die er von dem neuen Kontinent empfangen hatte“, vielmehr noch die heimatlichen Bindungen durch, in dem losen Nebeneinander der Einfälle wie in der unveränderten Art des Verknüpfens. Szell, ähnlich beiden Ländern verbunden, hat den rechten Spürsinn für das melodische Strömen, die Entfaltung der in sich ruhenden Bewegung zur vorandrängenden Geste, wenn er diesen majestätischen Bläserklang um das Adagio stellt. In dessen Mitte jedoch entzündet sich sein kultiviertes rubato, er läßt Englischhorn und Streicher transparent aussingen. Die bewegten Sätze haben das Schwebende, Federnde scharfer und präziser rhythmischer Akzente, die ausgeformten Übergänge, wie die Walzermifikationen im Scherzo oder das dunkeltönige Klarinetten solo im Finale. Alles erblüht aus dem stets variablen Klang. Szells so selbstverständliche, natürliche Intenti-



onen werden delikat, auch in der schwelenden Fülle elastisch ausmusiziert, getragen von der ursprünglichen Vitalität, aus der sich stets neue Spannungen ergeben. Gerade sie entzücken in der sehr bedachten Aufnahme den Kenner wie den Liebhaber.

G. A. T.

ANTONIN DVORAK: *Sinfonie Nr. 6 D-dur, op. 60 (nach alter Zählung Nr. 1). Tschechische Philharmonie unter Karel Sejna, Supraphon LPV 216, 30 cm, 33 U, DM 22,—; Studienpartitur: Artia, DM 8,—*

Die 1880 entstandene Sinfonie war die erste, durch die der Ruf Dvořáks als Sinfoniker über die Grenzen seiner Heimat drang. Deshalb ist sie vielfach nur als seine erste bekannt und wird nach der bisher üblichen Numerierung seiner Sinfonien auch als solche gezählt. Daß sie indessen kaum ein sinfonischer Erstling sein kann, zeigt ihre innere Reife, die sichere Anwendung der musikalischen Mittel und ihre Selbständigkeit, auch wenn, namentlich in den Ecksätzen, das deutsche Vorbild immer deutlich erkennbar bleibt, im Formalen vor allem dasjenige Beethovens, im Melodisch-Thematischen dasjenige der Romantik.

Eingespielt wurde das Werk von der Tschechischen Philharmonie. Sie verfügt über sehr klangvolle Streicher und ausgezeichnete Bläser, deren Ton bei aller Schlankheit eine angenehme Wärme hat. Der Dirigent Karel Sejna verrät ein feines Gefühl für den stark bewegungsmäßigen Impuls der Ecksätze einerseits und die Melodienseligkeit des Adagio andererseits. Trotzdem bleibt die Wiedergabe immer gesammelt, diszipliniert und präzise. Die Aufnahme ist von Klirrtonen nicht ganz frei und hat nicht immer die letzte Klarheit. Die Abbruchtheit eines Überganges im zweiten Satz könnte auf einen Fehler beim Schneiden zurückzuführen sein.

W. W.

ERNST TOCH: *Dritte Sinfonie, op. 75. Pittsburgher Sinfonieorchester. Dirigent: William Steinberg. Capitol Records P 8364, 30 cm, 33 U, DM 19,—*

Als Geburtstagsgeschenk für den 70jährigen Ernst Toch erschien die dritte Sinfonie des Meisters in einer klanglich aufs feinste abgeschmeckten Wiedergabe unter William Steinberg mit dem Pittsburgher Sinfonieorchester, das jede Klangnuance, alle vergeistigte Tonsensibilität dieses so individuellen Werkes erfüllt und mit fast endgültiger Meisterschaft vermittelt. Werk 75 ist es, 1955 entstanden, das den Hörer zu tiefster Hörkonzentration aufruft und von ihm erwartet, daß er die Partitur durchdenkt und durchlebt, ist es doch anders nicht möglich, die sorgsam geprägte und feinst gefilterte Aussage dieses reifen Menschen und Musikers zu erkennen. Wir hören darüber hinweg, wenn wir nicht ganz dabei sind, mit Tochs Gedankenwelt mitzuhaltend und sie verstehen zu lernen. Ein oft sehr diskretes Kunstwerk, im Philosophischen beheimatet, wirbt um unseren Respekt.

G. Kr.

## Zeitgenössische Oper

CARL ORFF: „Der Mond“, Ein kleines Welttheater; mit Rudolf Christ, Karl Schmitt-Walter, Helmut Graml, Paul Kuen, Peter Lagger, Willy Rösner, Albrecht Peter, Hans Hotter; das Philharmonia Orchester London mit Chor; Dirigent: Wolfgang Sawallisch. Columbia WCX 514/515, 2 mal 30 cm, 33 U, je DM 24,—

Das musikalische Bühnenspiel „Der Mond“ bildet ein Zeitdokument. Die Theaterbezogenheit Carl Orffs wird in einer Weise belegt, die mit aller realistischen Vitalität, aber auch mit aller imaginären Traumversponnenheit Himmel und Erde, Lebendige und Tote, alt und jung in ein klares Welttheater projiziert, welches das rührend schlichte Märchenmotiv der Gebrüder Grimm mit philosophischer Blickweite zu geistiger Einheit bindet. Orffs Spiel ist erregendes elementares Musiktheater schlechthin, vordergründig in seiner Naivität, in seiner bajuwarisch verwurzelten Derbheit der Sprache, in der Artistik des Geschehens, aber auch weltweit gespannt in seiner denkerischen Substanz, hintergründig beschwert mit einer Problematik, die dem Sinn alles Geschehens nachspürt. Dabei verschränken sich humoriges Spiel mit ernster Betrachtung, Schlichtheit der Empfindung mit bewußter Überlegung. Der Mond, von dem die Burschen ein Stück mit ins Grab nehmen und dessen Schein dort die Toten beunruhigt, bis Petrus dem rebellischen Saufgelage Einhalt gebietet und somit die Welt wieder in Ordnung bringt, wird zum Träger der Handlung, die komödiantische Lust mit besinnlicher Betrachtung verschmilzt. Die Theaterbesessenheit Orffs für diese dämonisch-friedliche Fabel findet einen adäquaten musikalischen Ausdruck. Prall und deftig sind jene Szenen gehalten, die in erregender Rhythmik und beständiger sprachlicher Wiederholung unmittelbarer Ausdruck des Dramatischen sind. Aber auch das Lyrische, freilich in einer strengen Prägung, kommt zu seinem Recht, wobei die Raffinesse des Orffschen Orchesters in seiner ganzen Vielfalt zum Schwingen und Klingen gebracht wird. So wird das Stück auch musikalisch zum echten Welttheater: großartig kühn und plastisch alle Möglichkeiten ausschöpfend. Die Aufnahme vermittelt ungetrübten Genuß. Es ist ein Vergnügen, an Hand des Textes das Spiel zu verfolgen, wobei trotz fehlender Anschaulichkeit die geistige Substanz besonders eindringlich zutage tritt. Musikalisch glänzend angesteuert, bieten die Platten ein Muster für klangliche Durchsichtigkeit, sicher mit ein Verdienst von Wolfgang Sawallisch, der zuchtvoll strafft, aber auch beschwingt ausmusiziert. Hervorragende Sänger, für den Orff-Stil geradezu prädestiniert, schaffen das, was man als erregende Atmosphäre bezeichnen möchte. So entstand eine meisterhafte Interpretation, die auch Orff autorisierte. „Der Mond“ verkörpert par excellence das Musiktheater des 20. Jahrhunderts.

G. H.

## Tänzerische Musik

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Zwölf Kontertänze und Elf Mödlinger Tänze. Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper; Dirigent: Franz Litschauer. Amadeo AVRS 6035, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Wenn die heutige Musikforschung den volksmusikalischen Einflüssen auf Themen der zyklischen Formen unserer Klassiker nachgeht, dann dürften die in Gaststuben Wiens und in bäuerlichen Kapellen der Vororte aufgegriffenen „Mödlinger Tänze“ zusammen mit den im 18. Jahrhundert aus England importierten Kontertänzen klingende Bestätigungen für solche Beziehungen abgeben. Zu Beethovens eigener Entspannung und zum Ergötzen der ihn bedrängenden Volksmusikanten schrieb sie der Meister; denn Gebrauchsmusik war noch nicht eine geringschätzige Qualitätseinschränkung. So trifft die Wiedergabe durch das Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper den unforciert tänzelnden, harmonisch unkomplizierten und zum Mitbewegen anreizenden Ton. Die auf die Behäbigkeit der „Dorfmusikanten“ zugeschnittene Schlichtheit der Beethovenschen Tänze verträgt keinen konzertanten Vortragsstil, ebenso wenig die rhythmisch schärfer markierten, gelegentlich sogar mit dem Schellentamburin gewürzten Kontertänze. Die hochwertige Schallplattenwiedergabe besticht durch rhythmischen Schwung und klare Abgehobenheit der Instrumente.

G. Sch.

JOHANNES BRAHMS: Ungarische Tänze; Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper, Dirigent: Mario Rossi. Amadeo AVRS 6028 P, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Zum Auftakt des Brahms-Jahres ist es höchst instruktiv und reizvoll, eine Langspielplatte mit sämtlichen „Ungarischen Tänzen“ vorzufinden. Man erfährt, wie Brahms das ungarische Kolorit, das er zum ersten Male als Begleiter des Violinvirtuosen Eduard Reményi kennengelernt hat, spontan in sich aufnahm und zu Eigenem verarbeitet. Neben dieser Spontaneität wirkt in der melodisch-rhythmischen Faktur der Tänze das Moment der Reflexion. So ist das Folkloristische — abgesehen von den Tänzen Nr. 1, 8 und 10 — nicht in reiner Form in die Kompositionen eingegangen: Norddeutsch-Herbes findet sich darin ebenso wie zum Beispiel ein Ländler österreichischer Prägung. Schubert-Anklänge sind gewiß kein Zufall. Das Ungarische blieb bei alledem stimulierendes Leitmotiv. Mario Rossi interpretiert die Tänze überaus sorgfältig; sehr schön sind vor allem die rhythmischen Feinheiten herausgearbeitet. Ein wenig „Bravour“ hätte der Aufnahme nicht übel angestanden, zumal rein klanglich ein romantisches Idiom vorherrscht. Zum Teil liegt das an den sehr un-

gleichwertigen Bearbeitungen des ursprünglich für zwei Klaviere gesetzten Zyklus': nur drei der Orchesterfassungen stammen von Brahms selbst, fünf von Dvořák, und drei wurden von dem zeitgenössischen österreichischen Komponisten Robert Schollum offenbar erst für diese Aufnahme geschaffen. Technisch kommen die Streicher und Holzbläser besonders gut heraus; Blechbläser- und Tutti-Klang lassen einiges zu wünschen übrig.

C. H. B.

ANTONIN DVORAK: Slawische Tänze, op. 46 und 72. Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper, Dirigent: Mario Rossi. Amadeo AVRS 6056, 30 cm, 33 U, DM 24.—; Studienpartituren: 2 Bd., Artia, je DM 8.—

Diese Langspielplatte vereint alle 16 slawischen Tänze, die Antonín Dvořák auf Anregung des Verlegers Simrock im Jahre 1878 bzw. 1886 für vierhändiges Klavier geschrieben und nachher für das hier vorliegende Orchestergewand instrumentiert hat. Die sinfonische Anlage dieser sonst im allgemeinen nur einzeln und in Bearbeitung zu hörenden Stücke, ihre reichen koloristischen Werte, ihre rhythmisch-elementare Leidenschaftlichkeit, ihre scheinbar unerschöpfliche tänzerische Urkraft, all dies bringt das Orchester der Wiener Staatsoper unter der Leitung des romanisch-temperamentgeladenen Dirigenten Mario Rossi auf eine geradezu genießerisch auskostende Weise zum Klingen. Die sprühende, glutvolle Wiedergabe auf dieser technisch glänzend ausgesteuerten Platte läßt den Zuhörer sogar vergessen, daß da und dort in der zweiten Folge der Tänze die Inspiration Dvořáks schwächer fließt als in der ersten, die von unmittelbarer Äußerung der Daseinsfreude und des unbefangenen Frohsinns geradezu überzufließen scheint. Die Wiedergabe des zweiten Zyklus' betont besonders fein die dichterische Versonnenheit, die wehmütige, ja gelegentlich sogar schmerzvolle Stimmung dieser Stücke, die in ihrer hier vorliegenden klingenden Gesamtausgabe gerade heute als eine unversiegbare Quelle ursprünglichster Musik empfunden wird.

E. Lt.

ISAAC ALBÉNIZ: Iberia; JOAQUIN TURINA: Danzas Fantásticas. L'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, Dirigent: Ataúlfo Argenta. Decca LK 40 239, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Bunt und vielgestaltig wie die stammestümliche Gliederung Spaniens ist auch die nationalbetonte, folkloristisch vielfältige Musik, deren stilbestimmender Wegbahner Felipe Pedrell wurde. Seine musikwissenschaftlichen Einflüsse fanden in dem programmmusikalischen Schaffen seines Schülers Isaac Albéniz schillernden Niederschlag, vor allem in den aus seiner Praxis als königlicher Hofpianist erwachsenen impressionistischen Klaviersuiten. In ihnen lebt sich urchümlich Spanisches aus, die Nei-

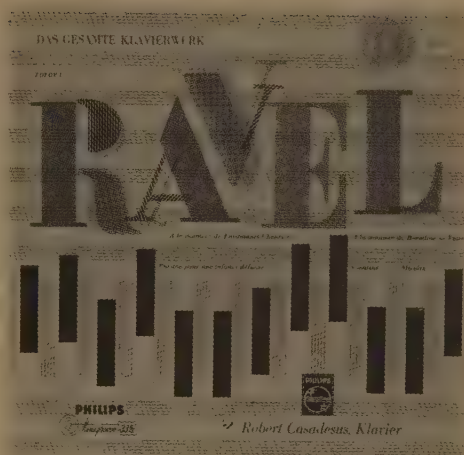


gung zum Phantastischen, Mystischen; einer aus der Volksmusik gespeisten rhythmischen Energie, die sich bis zur Ekstase steigert, einem von sehnsuchtsvoller Sentimentalität bis zum bedrängenden Pathos gespannten Melos, das sich weit „draufgängerischer“ gebärdet als das der Italiener. Die 1908 entstandene vierteilige Iberia-Suite gilt noch heute als Glanzstück brillanter eleganter Pianistik, als geistvolles Spiel mit volksmusikalischen Elementen, die der Katalane Albéniz mit erstaunlicher Einfühlung gern aus dem sonnenüberglänzten Süden entlieh. Die von Arbos instrumentierte Fassung machte die Stücke in Orchesterkonzerten heimisch. Im Eröffnungsteil „Evocacion“ klingt Typisches für die Suitenform auf, ein Kaleidoskop von impressionistischen Reizen, arabischen hereinspielenden Volksmelodien, Ansätzen zu motivischen Abwandlungen und breit ausladende, melodios schwelgende Partien. Betont folkloristisch kommt das Stück „El Corpus en Sevilla“, in das Glockenlaut hereinklingt und bestimmte Vorstellungen suggeriert werden. Die einschmeichelnde Instrumentation wird vom Pariser Conservatoire Orchester unter Ataulfo Argenta mit Wohlklang und klarer Abgehobenheit der Einzelinstrumente ausgeführt, mit südländischem Behagen, aber spritzig in dem bekannten „Triana el Puerto“, dem noch etwas von der Brillanz des Klaviers verblieben ist, während das Finale „El Albaicin“ in unruhigen Stimmungswechseln und Klangverschleierungen schillert.

Wie de Falla ist der in Sevilla geborene Schüler d'Indys, Joaquin Turina über die Grenzen der Heimat hinaus bekannt geworden. Lyrisch, verträumt, natur- und heimatverliebt spiegelt die dreiteilige Orchestersuite „Danzas Fantasticas“ das sanfte, versonnene Wesen des Komponisten, der seine Freude am Illustrieren von Erlebtem bekundet, am Einfangen musikalisch faßbarer Situationen mit Naturstimmen, Vogelsang und Sehnsuchtsruf, turbulenten Volksfesten oder tänzerisch prägnanten Anklängen, die auch der Wiedergabe reizvolle, kurzweilige Wirkungen gewähren, vor allem das Schlußstück „Orgia“ mit jubelndem Aufrauschen und jähem Abbrechen. G. Sch.

JOHANN STRAUSS sen. und JOSEF LANNER: Walzer, Polka, Galopp und Marsch. Orchester der Wiener Staatsoper in der Volksoper. Dirigent: Anton Paulik. Amadeo AVRS 6013, 30 cm, 33 U, DM 24.—

Johann Strauß sen. und Josef Lanner stehen nicht nur zeitlich in enger Nachbarschaft, sondern auch stilistisch. Die Musikgeschichte wird ihnen nicht ganz gerecht, wenn sie sie lediglich als Vorläufer des jüngeren Johann Strauß einordnet. Einen Beweis dafür erbringt diese Langspielplatte mit den Walzern „Loreley-Rheinklänge“ und „Donaulieder“, der „Sperl-Polka“ und dem „Sperl-Galopp“ und vor allem dem



Marsch aller Märsche, dem „Radetzky“, von Strauß und mit den Walzern „Die Romantiker“ und „Die Schönbanner“ von Lanner. Die Wiedergabe schöpft die Stücke mit aller klanglichen Raffinesse aus und spürt effektiv den verborgenen Nuancen nach. Im Dreivierteltakt legt sie leise federnd den Akzent auch auf die „zwei“. Das können so unnachahmlich keine anderen Ensembles als wienerische. H. S.

### Impressionistische Klaviermusik

MAURICE RAVEL: Das gesamte Klavierwerk, gespielt von Robert Casadesu mit Unterstützung von Gaby Casadesu (für die vierhändigen Stücke). Philips A 01112 L — 01114 L, dreimal 30 cm, 33 U, je DM 24.—

Man mag darüber streiten, ob es richtig ist, getrieben von Totalitätsideen, das gesamte Werk eines Meisters zu sammeln, ohne Rücksicht darauf, ob auch Schwächeres mit unterliefe oder ob der gleiche Ton mehrmals angeschlagen wird und damit Varianten des Stils Allbekanntes nur bekräftigen. Gerade die fast immer poetisierende oder gar literarisierte Anlage des Ravelschen Klavierwerks, in dem nur ganz selten rein musikalische Formen wie Menuett oder Sonatine vorkommen, legt solche Gedanken nahe. Dennoch zeigt diese Aufnahme, daß solche Erwägungen auch täuschen können, denn hier ist es gerade die Geschlossenheit des Bildes gegenüber der sonst immer nur anzutreffenden Vereinzelung, die mancherlei Neues zur Charakteristik Ravels beitragen kann. Da ist einmal die unerwartet starke historische Bindung, die man sonst nur aus dem „Tombeau de Couperin“ kennt und die nun aus dem „Menuet antique“ oder aus der „Sonatine“ ganz neue Bestätigung und Belichtung erfährt. Da ist zum anderen der starke Zug zu romantischer Virtuosität, der manchmal als eine späte Synthese von Chopin und Schu-



mann erscheint und rein als Virtuosität etwa in „Gaspard du nuit“ wahre Triumphe feiert. Und da ist endlich und vor allem die vielleicht ungehoffte, aber darum nur um so eindrucksvollere Unterscheidung dieses Klavierstils von dem Debussys, der so gern ihm gegenübergestellt wird, in der schlechthin ideal erscheinenden Interpretation durch Robert Casadesus, die allein schon als geistige Leistung höchst imponierend ist. Sie macht unsere landläufige Vorstellung von den etwas verschwommenen Konturen des musikalischen Impressionismus bei Debussy weithin zunichte; sie neigt viel eher zur Härte und zu expressiver tänzerischer Rhythmik; sie dramatisiert in fülliger Akkordik und bleibt doch bei allem mehr klassisch als romantisch, indem eine geradezu phantastische Klarheit der Technik, ein Glitzern auch der kleinsten Notenwerte, eine Präzision des gestochenen Anschlags, wie sie nicht alle Tage begegnet, und eine sehr weite dynamische Skala mit Übergängen, aber auch mit sehr abrupten Stürzen oberstes Gesetz dieser hochinteressanten und gewiß für lange Zeit vorbildlichen Wiedergabe bleibt. O. R.

### Kammermusik

JOSEPH HAYDN: Streichquartett op. 74 Nr. 3; BEDRICH SMETANA: Streichquartett e-moll „Aus meinem Leben“. Das Vlach-Quartett, Prag (Josef Vlach, Václav Smitil, Josef Kodoušek, Viktor Moučka.) Electrola WCLP 549, 30 cm, 33 U, DM 19.—; Taschenpartituren: Haydn: Eulenburg DM 1.80; Smetana: Artia, DM 4.—

Electrola vermittelt mit dieser Platte dankenswerterweise die Bekanntschaft mit dem überragenden Vlach-Quartett, die um so mehr zu begrüßen ist, als die Musiziergattung „Streichquartett“ zu den Stiefkindern des Musiklebens unserer Tage gehört und gute Quartettvereinigungen selten sind. Vom stilistischen Gesichtspunkt aus ist die Zusammenstellung der vorliegenden Platte — Haydn und Smetana — nicht ganz glücklich, was aber ihren künstlerischen Wert nur am Rande beeinträchtigen kann. Haydns g-moll-Quartett aus op. 74 mit dem Beinamen „Reiterquartett“ (op. 74 Nr. 1—3 entstand zusammen mit den drei Quartetten op. 71 nach Haydns erster englischer Reise 1793 in Wien, nicht 1792 wie irrtümlicherweise im Plattentext zu lesen ist) erlebt eine solide Wiedergabe, der allerdings die letzte „klassische“ Vollendung und geistige Durchdringung dieses Meisterwerkes der Quartettliteratur noch fehlt. In dem Quartett „Aus meinem Leben“ ihres Landsmannes Smetana dagegen sind die Prager in ihrem Element: die „böhmische Musizierfreudigkeit“ feiert hier wahre Triumphe. Die vier Spieler, deren technische Vollendung nichts zu wünschen übrig läßt, vereinigen sich in liebevollem Nachempfinden und Nachvollziehen der selbstbiographischen Sprache Smetanas zu einer Musiziergemeinschaft von hohen Graden. Unnachahmlich wird das Sehn-

süchtige des ersten Satzes, die Freude des „Allegro moderato alla Polka“, das aufkeimende Liebesgefühl des langsamen und das tänzerisch beschwingte Element des letzten Satzes zu neuem Leben erweckt. Alles in allem eine Wiedergabe, die allein das Vlachquartett in die vorderste Reihe der Quartettvereinigungen stellt. Technisch ist die Aufnahme vorzüglich. W. R.

### Hugo Distler zum Gedenken

HUGO DISTLER: Mörike-Chorliederbuch, op. 19. Der Norddeutsche Singkreis Hamburg; Barbara Kucharski, Alt; Dirigent: Gottfried Wolters. Reihe Musica Nova der Deutschen Grammophon Gesellschaft LPM 18 402, 30 cm, 33 U, DM 24.—; Partitur: Bärenreiter, DM 17.60

Es ist besonders anerkennenswert, daß man dem Schaffen des bisher von der Schallplatte arg vernachlässigten, hochbedeutenden Hugo Distler den ihm gebührenden Platz einräumt. Die auf der vorliegenden Platte zusammengestellte Auswahl aus den 48 Sätzen des Mörike-Liederbuches von 1939 vermittelt ein eindrucksvolles Bild von der Größe und Originalität des viel zu früh dahingegangenen Vokalmeisters. Bedenkt man, daß die meisten dieser Texte bereits im 19. Jahrhundert durch Schumann und vor allem durch Hugo Wolf ihre kongeniale musikalische Formung erhielten, so kann die Leistung Distlers, ihnen innerhalb einer völlig anderen Stilosphäre nochmals gültigen Ausdruck verliehen zu haben, nicht genug hervorgehoben werden. An die Interpretation stellen diese überaus klar und streng geformten Chorsätze sehr hohe Ansprüche, denen sich der Norddeutsche Singkreis unter seinem Dirigenten Gottfried Wolters in jeder Hinsicht gewachsen zeigt. Durchweg saubere Intonation und Artikulation verbinden sich mit einer außerordentlichen Biegsamkeit und Abstufungsfähigkeit im Klanglichen. Zauberhaft der verhauchende Schluß des „Tambour“ oder das kleine Klangwunder des „Hinterm Berg“ aus dem „Feuerreiter“. Die rhythmischen Akzente in der Mehrzahl der Lieder werden scharf herausgearbeitet, die Skala der Ausdrucksmöglichkeiten ist weitgespannt: von dem ernst-getragenen, harmonisch besonders schwierigen „Um Mitternacht“ über das zart klagende „Verlassene Mädlein“ (Frauenchor) und die balladesk-unheimliche „Traurige Krönung“ erstreckt sie sich bis in die heiteren Bezirke der temperamentvoll-expressiven „Nimmersatten Liebe“ oder des ausgelassenen „Jedem das Seine“. Vom „Gärtner“ erklingt auch die dritte Fassung, die auf der Plattentasche nicht erwähnt wird. Sie zeigt, wie hoch das kompositorische und interpretatorische Niveau eines „Männerchores“ sein kann. Im „Ersten Liebeslied eines Mädchens“ tritt der dunkle Alt Barbara Kucharskis solistisch hervor. Technisch ist die Platte ausgewogen; sie zeigt den weichen, etwas baßbetonten Klangcharakter aller „Grammophon“-Aufnahmen.

J. v. H.

## RUND UM DIE SCHALLPLATTE

## INTERPRETEN IM PROFIL



CHRISTL GOLTZ

Eine Begegnung mit Christl Goltz gehört zu den anregendsten Erlebnissen; denn sie ist eine temperamentvolle Künstlerin, sprühend und lebendig im Gespräch, dabei von echter menschlicher Wärme erfüllt. Sie gehört zu den großen Sängerinnen der Gegenwart. In ihren Adern fließt echtes Theaterblut; denn Schauspieler, Sänger und Artisten sind in ihrer Familie seit mehr als 200 Jahren nachzuweisen. Eigenwillig ihr Lebensweg. Die geborene Dortmunderin studierte zunächst in München, aber keineswegs Gesang, sondern künstlerischen Tanz. In der Ballettschule von Ornelli-Leeb holte sie sich die Grundlagen ihrer Ausbildung, nebenher aber liefen Studien in Gesang und schauspielerischer Interpretation. So vorgebildet, agierte sie zunächst an kleineren Bühnen in München, Fürth und Plauen. Karl Böhm verpflichtete bald die außergewöhnliche Begabung an die Dresdener Staatsoper.

Langsam und stetig hat sie hier gearbeitet. Ihre Stimme wuchs und bekam bald jenen metallischen Glanz und das charakteristische Gepräge, das wir an ihr bewundern. Zug um Zug eroberte sie sich ihr Repertoire. In der künstlerischen Zusammenarbeit mit Joseph Keilberth stieg sie zu einer der interessantesten Persönlichkeiten auf. Die Partien der Leonore, der Elektra, der Tosca, der Jenufa und der Antigone gaben ihr die Möglichkeit, die Musikbesessenheit ihres Wesens mit einem Höchstmaß darstellerischer Leistung zu verschmelzen. Die Dresdener Salome sollte ihren Weiterfolg begründen. Frei von der Überlieferung einer älteren Zeit formt sie gerade diese Figur zu völliger Einheit von Musik, Tanz und Mimik. Eine der erregendsten Leistungen, die auf dem Musiktheater der Gegenwart zu beobachten sind.

Am Aufstieg hat auch ihr Gatte Theo Schenk Anteil, der einstige Hindemith-Schüler, der als Hornist und Kammervirtuos an der Dresdener Staatskapelle wirkte. Berlin und Wien wurden

die wichtigsten Stationen für die weiteren Erfolge von Christl Goltz. Von diesen beiden Bühnen aus eroberte sie die Welt und sang bald in vielen Musikstädten in Italien, England sowie Nord- und Südamerika. So wuchs sie zur großen Tragödin des Operntheaters. Ein magisches Fludium strahlt von ihr aus: faszinierend, bannend ihr Wesen, dabei herzlich und warm im privaten Gespräch. Die Schallplattenfreunde kennen sie von vielen guten Aufnahmen. Ihre Stimme besitzt jene leuchtende Färbung, die sich unverlierbar einprägt. G. H.



JOSEF TRAXEL

Josef Traxel, vielbeschäftigter Kammersänger der Stuttgarter Staatsoper, wollte, wie es in seiner Familie üblich war, eigentlich einen bürgerlichen Beruf erlernen; studieren vielleicht, und alles, was mit Musik zu tun hatte, nur nebenbei machen. Genau wie die anderen Traxels, die in der näheren und weiteren Umgebung ihrer Heimatstadt Mainz als Sänger, Chorleiter und Liedertafeldirigenten einen guten Ruf hatten. Aber da seine große musikalische Begabung sich nicht leugnen ließ, bekam er als Stipendiat des Mainzer Konservatoriums eine gründliche musikalische Ausbildung — unter anderem auch in Gesang. Sein Examen machte er dann allerdings als Dirigent. Noch während seiner Studienzeit leitete er einen Chor und betätigte sich als Organist an der großen Orgel des Mainzer Doms.

Wie für viele seiner Generation brachte der Krieg die große Wende. Nach einem erfolgreichen Operndebut in Mainz ließ die Bühne Josef Traxel nicht mehr los und nach der Rückkehr aus der Gefangenschaft begann 1947 in Nürnberg eine Sängerlaufbahn, die in zehn Jahren von Erfolg zu Erfolg führte.

Außer in rein lyrischen Partien war Traxel damals als Don José in Carmen, als Manrico im Troubadour und als Herzog in Rigoletto zu hören und sein vielleicht größter Erfolg in Nürnberg war sein

romantisch zwiespältiger, bewegend gesungener Hoffmann in „Hoffmanns Erzählungen“. Schon von Nürnberg aus wurde der intelligente und vielseitig verwendbare Künstler zu Gastspielen an andere Bühnen gerufen, vor allem natürlich nach München. 1952 holte Clemens Krauß, der für seinen „Riecher“ im Aufspüren von jungen Begabungen berühmt war, den vielversprechenden Tenor zu den Salzburger Festspielen. In der Uraufführung von Richard Strauss' „Liebe der Danae“ sang er den Merkur. Noch im gleichen Jahr folgte er dem Ruf an die Württembergische Staatsoper Stuttgart. Zwei Jahre später erreichte ihn in Bayreuth, wo er allsommerlich bei den Festspielen mitwirkt, die Ernennung zum Kammersänger.

Inzwischen hatte sich die Stimme Josef Traxels vom rein lyrischen Tenor zum jugendlichen Helden-tenor hin entwickelt. Er fügte seinem Repertoire Partien wie den Erik, den Stolzing und den Lohengrin hinzu. Und in Stuttgart heimste er Erfolge als idealer Vertreter des schweren italienischen Faches ein (Maskenball, Foscari, Don Carlos). Seine Gestaltung des Jephta in der gleichnamigen Händel-Oper wies auf die eigentliche Domäne des Künstlers hin: auf das Konzert. Seit Jahren ist Josef Traxel um die Passionszeit in Holland zu finden: seine tiefempfundene und beseelte Wiedergabe der Bachschen Evangelistenpartien hat ihm dort zahlreiche Freunde gewonnen. Und ganz allgemein ist Traxel im Ausland vorwiegend als Konzert- und Liedersänger bekannt.

Dankbar ist der immer Lernende für die Medien des Rundfunks und der Schallplatte; denn sie ermöglichen ihm eine ständige Kontrolle und Überwachung seiner technischen Mittel. Aufnahmen wie die Cavatine des George Brown aus der „Weißen Dame“ oder die Arien des Ernesto aus „Don Pasquale“ sind ihm sicher die schönste Belohnung für sein ständiges Streben nach Vollkommenheit: sie zählen zu seinen besten Leistungen. T. H.

#### ANREGUNGEN EINES PLATTENFREUNDES

Mit Carl Orffs „Carmina Burana“ habe ich vor etwa fünf Jahren meine nun schon recht ansehnliche Langspielplatten-Sammlung begründet. Nach dem Grundsatz „das Bessere ist des Guten Feind“ wuchsen meine Ansprüche an die Tonqualität. Mein „Thorens“-Plattenspieler war damals einer der besten. Mittlerweile mußte ein neues Empfangsgerät mit UKW-Teil her. Dann genügte mir auch der Plattenspieler nicht mehr, der nun mit einem HiFi-Vorverstärker und einem „General Electric“-Tonkopf versehen wurde. Jetzt zeigte es sich aber plötzlich, daß verschiedene Platten, die bisher als gut gegolten hatten, den neuen Möglichkeiten nicht mehr genügten. Andererseits erwiesen andere Platten erst jetzt ihre eigentlichen Qualitäten. Nebenbei konnte ich noch die interes-

sante Feststellung machen, daß es sogar alte Normalplatten gibt, die qualitativ besser sind als gewisse Langspielplatten (meist amerikanischer Provenienz). So verfüge ich beispielsweise noch aus der Sammlung meines Vaters her über eine Aufnahme der Bayreuther Festspiele 1938 auf einer Telefunkenplatte alter Prägung, die tonlich kaum den Nachkriegsaufnahmen unterlegen ist.

Als Musikfreund lege ich Wert auf ungekürzte Aufnahmen. Leider kommt es immer noch vor, daß gekürzte Werke nicht als solche gekennzeichnet werden, so daß man dann das Nachsehen hat. Jeder Plattenfreund wird gut daran tun, sein Repertoire so auszuwählen, daß er in jeder Hinsicht damit zufrieden ist. Ich empfehle jedem, lieber auf ein Werk zu verzichten, mag es einem auch noch so begehrt erscheinen, wenn man weiß, daß es qualitativ nicht einwandfrei ist. Ich rede aus Erfahrung, wenn ich betone, daß man damit nur Ärger haben und die Aufnahme kaum je mehr vornehmen wird.

Beim Plattenkauf habe ich mir folgende Grundsätze zu eigen gemacht: Da man ja nie „alles“ haben kann, beschaffe ich mir zur Hauptsache solche Werke, in denen ein bestimmter Komponist in seinem eigentlichen und ganzen Wesen zum Ausdruck kommt und solche, die wegen ihres Umfangs oder den hohen Anforderungen, die ihre Wiedergabe an Ausführende und Hörer stellt, im Rundfunk, im Konzertsaal oder in der Oper selten aufgeführt werden.

Bevor man Platten kauft, besorge man sich ein einwandfreies Rundfunkgerät mit gutem Hochtonteil und einen Qualitätsplattenspieler mit möglichst großem Frequenzbereich. Dann sind die Voraussetzungen da, seine Platten beinahe in HiFi-Qualität wiedergeben zu können. Von fertigen Kombimöbeln und Musiktischen rate ich ab, da bei normalen Preisen entweder der Plattenspieler oder dann das Wiedergabegerät den Anforderungen nicht voll genügen. Wenn man sich schon gute Platten beschafft, dann muß man diesen technischen Wunderwerken auch Sorge tragen. Die Plattenoberfläche muß sauber und staubfrei sein, die Saphirnadel ebenfalls. Die Industrie liefert zu diesem Zweck weiche Lappen und Schwämmchen sowie antistatische Flüssigkeiten, die durch Entfernen der statischen Elektrizität die Platten staubabstoßend machen. Den Saphirnadeln gebe ich den Vorzug, auch wenn sie weniger dauerhaft sind als Diamantnadeln. Diese können den empfindlichen Vinylplatten durch ihre Härte schaden, wenn das Gewicht des Tonarms nur etwas zu schwer ist. Rechtzeitiges Auswechseln abgenutzter Nadeln ist dringend erforderlich, da die Platten sonst Schaden nehmen und zu rauschen und zu pfeifen beginnen. Plattenwechsler werden noch immer angepriesen, sind aber im Grunde überflüssig. Bei klassischen Werken geht meistens ein



abgeschlossenes Werk oder dann mindestens ein Satz desselben auf eine Seite, so daß ein Wechsel durch die Hand kein Problem bietet. Außerdem ist es schädlich für die Platten, wenn sie aufeinanderfallen und -reiben; bei den leichten 17-cm-Platten kommt es sogar vor, daß die Adhäsion so gering ist, daß sich nur die unteren Platten auf dem Teller drehen, die oberste aber vom Tonarm festgehalten wird. Wer seine Platten liebt, wird daher den Wechsler — so er einen hat — nur in Ausnahmefällen betätigen. Wenn man überall die gebotene Sorgfalt walten läßt, dann wird die Plattenabnutzung so gering sein, daß man sich so gut wie unbeschränkt seiner Diskothek freuen kann. K. M.

## SCHALLPLATTEN ALS DOKUMENTE

Die letzten Welte-Mignon-Rollen mit originalgetreu aufgezeichnetem Klavierspiel berühmter Komponisten und Pianisten aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg wurden jetzt in Freiburg im Breisgau auf Tonband überspielt. Damit ist die von der internationalen Presse als „größte Sensation des 20. Jahrhunderts in der Musikwelt“ bezeichnete Telefunken-Schallplattenreihe „Musikalische Dokumente“ aufnahmetechnisch abgeschlossen. Diese neuen Tonbandaufnahmen enthalten Original-Klavierspiele berühmter Komponisten wie Maurice Ravel, Alexander Glasunow und Alexander Scriabin oder von Pianisten wie Carl Friedberg, Felix von Weingartner und Ignaz Paderewski.

Der Erfinder des Welte-Mignon-Reproduktionsapparates, Edwin Welte, verstarb im Januar dieses Jahres im 82. Lebensjahr in seinem Freiburger Heim. Das New Yorker Museum of Recorded Music bemüht sich zur Zeit, einige der Welte-Rollen als Dokumente der Musikgeschichte zu erwerben. Von den 5000 Papierrollen mit Lochstreifen, die das Klavierspiel bis in die feinsten Nuancen der Dynamik nach einem pneumatischen Verfahren festgehalten haben, hat die Teldec seit dem Erscheinen der ersten Langspielplatten der Welte-Serie rund 200 für eine Schallplattenwiedergabe ausgewählt. Die ersten Platten dieser Serie mit dem Original-Klavierspiel großer Komponisten und Pianisten wie Eugen d'Albert, Busoni, Grieg, Max Reger, Debussy oder Richard Strauss brachte Telefunken vor zwei Jahren heraus. Den größten Erfolg unter den Komponisten der Jahrhundertwende hatte in Deutschland eine von dem Welte-Reproduktionsklavier über Tonband auf Schallplatten überspielte Aufnahme mit Werken von Edvard Grieg, 1906 persönlich gespielt. Auf der Rückseite spielt Eugen d'Albert, es war 1906, die Ballade g-moll von Grieg und Variationen über eine norwegische Melodie. Im Ausland war der Bestseller eine Langspielplatte mit Originalauf-

nahmen aus dem Jahre 1913 von Debussy. In der Reihe „Berühmte Pianisten“ führte Busoni im Inland.

„Was große Klavier-Meister unserer Tage leisten, kann nun nicht mehr untergehen und spätere Generationen werden die Früchte dieser genialen Erfindung genießen“, schrieb Felix v. Weingartner 1903 in Edwin Weltes Gästebuch. Die Erfindung des Reproduktionsklaviers wurde damals von der großen Schar international bekannter Klaviervirtuosen und Komponisten diesseits und jenseits des Ozeans begeistert aufgenommen. Weingartners Prophezeiung erfüllte sich erst ein halbes Jahrhundert später durch die moderne Schallplattentechnik.

## DYNAMIK-EXPANDER

Als Besonderheit hat Telefunken in der Musiktube „Salzburg II“ einen „Dynamik-Expander“ eingebaut. Bekanntlich müssen bei der Schallplattenaufnahme aus technischen Gründen allzu starke Lautstärkeunterschiede, wie sie etwa bei großen Orchesterwerken vorkommen, ausgeglichen, d. h. die Dynamik muß verflacht werden. Der „Dynamik-Expander“ stellt nun bei der Schallplattenwiedergabe die im Original vorhandenen Lautstärkeunterschiede dadurch wieder her, daß er alle Fortissimo-Stellen zusätzlich verstärkt, wodurch die ursprünglich vorhandene Dynamik vom zartesten Piano bis zum stärksten Fortissimo wieder erreicht wird. Lfd.

## SHAKESPEARE-AUFNAHMEN

Alle dramatischen Werke und die Gedichte William Shakespeares sollen auf Langspielplatten aufgenommen werden. Das British Council, die Regierungsorganisation für kulturelle Fragen, unterstützt das Unternehmen, das in etwa sechs Jahren im wesentlichen abgeschlossen sein soll. Nicht eine professionelle Bühne, sondern die durch ihre hervorragenden Shakespeare-Inszenierungen seit Jahrzehnten bekannte Marlowe-Gesellschaft in Cambridge wird die Dramen aufführen. Regisseur ist der Dozent für Englisch am Kings College, George Rylands. Die Musik soll auf Grund langwieriger Erforschung der in der Zeit Shakespeares gespielten Musik, der ehemaligen Originalmusik, möglichst nahe kommen. Alle Bühnenwerke werden ohne jede Kürzung gespielt. Es wird mit drei oder vier Platten pro Werk gerechnet. Massen- und Schlachtszenen sollen bis zu einem gewissen Grad stilisiert wiedergegeben werden. Toneffekte sind nur, wo unbedingt nötig, vorgesehen. Die Betonung soll auf der Poesie und dem Sinngehalt des Wortes liegen. Die ersten Platten bringen „Othello“, „Wie es euch gefällt“ und „Troilus und Cressida“.

## ALTENGLISCHE KÖNIGSMUSIK

Musik, die der englische König Heinrich VIII. (1491 bis 1547), der bekannte „Blaubart“ komponierte, soll auf Schallplatten aufgenommen und in den Handel gebracht werden. Andere königliche Komponisten, deren Musik auf Schallplatten festgehalten werden soll, sind die zweite Frau Heinrichs, Anna Boleyn, und König Jakob I. von Schottland (1566 bis 1625). Die britische Königin Elizabeth hat einem Orchester, das sich auf die Musik der Tudor-Zeit spezialisiert hat, den „Elizabethan Players“, gestattet, aus der königlichen Musikbibliothek die Noten dieser Kompositionen zu entleihen. Die erste Langspielplatte wird drei Phantasien für Viola und einige Lieder Heinrichs VIII., Madrigale von Anna Boleyn und Hochländer-Volkstänze von Jakob I. enthalten.

## EIN WICHTIGER VERTRAG

Einen Exklusiv-Vertrag zur Auswertung russischer Tonbandaufnahmen für die Schallplattenproduktion hat die Teldec „Telefunken-Decca“-Schallplattengesellschaft in Hamburg mit dem sowjetischen Außenhandelsinstitut in Moskau abgeschlossen. Dies ist der erste Vertrag dieser Art, der seit Bestehen der Sowjetunion mit einer deutschen Schallplattenfirma zustande kam. Der Vertrag mit der Teldec, die zum Jahresbeginn die erste Serie mit russischen Schallplattenaufnahmen herausbringt, trat am 1. Januar in Kraft. Im einzelnen sieht der Teldec-Vertrag mit dem sowjetischen Außenhandelsinstitut die Überspielung von Tonbandaufnahmen auf Schallplatten mit namhaften russischen Solisten wie David und Igor Oistrach und Leonid Kogan (Geige), Svjatoslaw Richter und Emil Gilels (Klavier) sowie Rostropowitsch (Cello) und andere vor. Außerdem werden in Zukunft auf Telefunken- und Decca-Platten das Ensemble des Bolschoi-Theaters, des Symphonie-Orchesters der Leningrader Staatsphilharmonie unter den Dirigenten Sanderling und Nrawinsky sowie Kammerorchester, Quartett-Vereinigungen, Balalaika-Ensembles und volkstümliche Chöre wie der bekannte Alexandrow-Chor herauskommen.

## BÜCHER, DIE UNS INTERESSIEREN

Unter dem Titel „das schallplattenbuch“ (August Bagel-Verlag Düsseldorf) hat Walter Facius ein sehr ansprechendes Buch herausgegeben, welches

das Phänomen der Schallplatte nicht nur erschöpfend beleuchtet, sondern auch interessante Fragen aufwirft. Zahlreiche angesehene Mitarbeiter führen in charakteristischer Weise durch die Welt der Schallplatte, ihre Entstehung, ihre Geschichte und ihre gegenwärtige Situation. In anregender Weise werden Probleme der sogenannten alten Musik ebenso gekennzeichnet, wie die Welt des Jazz erklärend und orientierend behandelt wird. Künstlerporträts unterbrechen die Folge von unterrichtenden Beiträgen. Wertvolle Ratschläge machen das Buch zu einem Vademecum für jeden Schallplattensammler. Die betont moderne Ausstattung sichert dem Buch einen besonderen Anreiz.

Ein „Handbuch für den Schallplattenverkauf“ (August Bagel-Verlag Düsseldorf) gibt die Deutsche Grammophon Gesellschaft heraus. Das Buch ist ein glänzender Führer für eine Berufssparte, die noch keineswegs genügend entwickelt ist. In fünf Kursen werden die Grundlagen des Schallplattenwesens abgehandelt um dem Verkäufer die Möglichkeit zu geben, seine Kunden bei der Wahl von Schallplatten zu beraten. Vielerlei praktische Vorschläge geben interessante Einblicke und schaffen so ein echtes Fachbuch, zu dem der beruflich Interessierte stets greifen wird. W.

## NOTIZEN

Karl-Ludolf Weishoff, der Münchner Pianist und Cembalist, spielte für eine Pariser Schallplattenfirma sämtliche Nocturnes von Chopin und für Pro Musica, Stuttgart, Bachs Goldberg-Variationen für Cembalo.



DIE OBOE

## DIE MITARBEITER DIESES HEFTES:

Claus-Henning Bachmann, Hamburg; Gerold Pierz-Bantli, Zürich; Dr. Günter Haußwald, Kassel; Dr. Joachim von Hecker, Kassel; Dr. Joachim Herrmann, München; Gerhard Krause, Hamburg; Dr. Martin Lange, Nürnberg; Karl-Hermann Langefeld, Kassel; Erich Limmert, Hannover; Konrad Michelsen, Zürich; Dr. Wolfgang Rehm, Kassel; Bert Reisfeld, Beverly Hills (Californien); Dr. Otto Riemer, Waibstadt; Heinrich Schmidt, Essen; Dr. Gottfried Schweizer, Frankfurt; Dr. Gustav Adolf Trumpff, Darmstadt; Ruth Uebel, Frankfurt; Dr. Willi Wöhler, Braunschweig.

Fotos: Plattentaschen der Firmen Capitol, Decca, Deutsche Grammophon-Gesellschaft, Philips; Bild S. 61: links Deutsche Grammophon-Gesellschaft, S. 61: rechts Privatfoto, S. 64: mit freundlicher Genehmigung des Verlages Albert Langen / Georg Müller, München, aus Gerard Hoffnung, „Das Symphonie-Orchester“.

# neue reihe

*Werke für Jugend, Schule und Haus*

herausgegeben von  
**HUGO WOLFRAM SCHMIDT**

## Neuerscheinungen

**THEO BRAND**  
*Concertino giocoso*

für Streicher oder Blockflöten und Schlaginstrumente

**DIETRICH ERDMANN**  
*Concertino für Klavier*  
Streicher und 3 Holzbläser

**FRITZ CHR. GERHARD**  
*Drei kleine Stücke*

für Streichorchester, Flöte und Klavier

**WALTER HAASS**  
*Festliche Kantate*

für gemischten Chor und Orchester

**WALTER HAMMERSCHLAG**  
*Gute Fahrt*

Kantate für Alt- oder Baritonsolo, gemischten oder gleichstimmigen Chor und Instrumente

**RICHARD RUDOLF KLEIN**  
*Kleine Festmusik*

für Streichorchester, Blockflöten und Stabspiele mit Klavier vierhändig ad libitum

**RICHARD RUDOLF KLEIN**  
*Partita für Streichorchester*

**GERHARD MAASZ**  
*Niederdeutsche Tänze und Lieder*  
für allerlei Instrumente mit Gesang ad libitum

**RUDOLF MÜLLER**  
*Musik*

für Flöten (Blockflöten), Streichorchester und Pauken

**KASPAR ROESLING**  
*Gericht über Reinecke Fuchs*

Ein Spiel mit Musik u. Chören für Sprecher, 1-3 stimmigen Chor (gemischt oder gleichstimmig), Soli, Streichorchester, Trompete, Schlagzeug, Klavier ad lib.

**ALBRECHT ROSENSTENGEL**  
*Westfälische Tänze und Lieder*

für allerlei Instrumente mit Gesang ad libitum

**HERMANN SCHROEDER**  
*Konzert für Violine solo*

Streichorchester, Flöten und Hörner ad libitum

*Ausführliche Sonderprospekte, auch über die bereits erschienenen Werke, bitte anfordern bei*

**MUSIKVERLAG HANS GERIG**  
**KÖLN**

## Zeitgenössische englische Komponisten

### ALAN RAWSTHORNE

2. Konzert für Klavier und Orchester  
Studienpartitur DM 13.50 • Klavierauszug  
DM 14.-

Madame Chrysanthème, Ballett-Suite  
Studienpartitur DM 7.50

Street Corner, Ouvertüre  
Studienpartitur DM 5.20

Symphonische Studien für Orchester  
Studienpartitur DM 9.40

### WILLIAM WALTON

Belsazar's Feast, für Bariton Solo, gem. Chor  
und Orchester (Text englisch - deutsch)  
Studienpartitur DM 17.50 • Klavierauszug DM 9.-

Konzert für Violoncello und Orchester  
Studienpartitur DM 15.80 • Klavierauszug  
DM 13.50

Partita für Orchester (in 3 Sätzen)  
Studienpartitur in Vorbereitung

Sinfonia Concertante  
Studienpartitur DM 14.-

Symphonie  
Studienpartitur DM 14.-

### RALPH VAUGHAN WILLIAMS

Symphonie Nr. 4 in f-moll  
Studienpartitur DM 12.-

Symphonie Nr. 5 in D-dur  
Studienpartitur DM 12.-

Symphonie Nr. 6 in e-moll  
Studienpartitur DM 12.-

Sinfonia Antartica  
Studienpartitur DM 13.20

Symphonie Nr. 8 in d-moll  
Studienpartitur DM 12.-

Symphonie Nr. 9 in e-moll  
Studienpartitur in Vorbereitung

Orchestermateriale leihweise

**OXFORD UNIVERSITY PRESS**  
Music Department  
LONDON

Alleinvertretung für Deutschland;

**BOOSEY & HAWKES G.m.b.H.**  
BONN AM RHEIN



# Christophorus-Sprechschallplatten

Rudolf Hagelstange spricht

## Der Prediger

Eine Prosastudie

## Bei den schwarzen Baptisten

Eine Ballade

Diese beiden mitreißenden Darstellungen von Neger-Gottesdiensten sind den im Verlag Piper & Co. erschienenen Impressionen eines Zaungastes „How do you like America?“ entnommen.

## Die Schwäne von Thun

Eine Betrachtung aus dem Prosaband „Es steht in unserer Macht“, ebenfalls Verlag Piper & Co.

## Gedichte

Das Schiff „Manhattan“ / Begegnung / Sommer-  
nacht / Ein Frühling / Oktober / Flockenfall /  
Lied der Jahre.

Aus dem letzten Gedichtband des Dichters „Zwi-  
schen Stern und Staub“, erschienen im Insel-Ver-  
lag.

Bst.-Nr. CLP 72 102, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

Rudolf Hagelstange spricht

## Zum Venezianischen Credo

35 Sonette des Dichters, die während des vor-  
letzten Kriegsjahres geschrieben wurden. Sein  
Bekenntnis zu einer geläuterten Humanität war  
schon vielen eine echte Ermutigung. Die Buch-  
ausgabe des Insel-Verlages hat jetzt das 40. Tau-  
send erreicht.

Bst.-Nr. CLP 71 589, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

Rudolf Alexander Schröder spricht

## Meine erste Begegnung mit Goethe

Eine Erinnerung, 1909

## Macht und Ohnmacht des Geistes

Eine Pfingstrede, 1926

## Gedichte

Nachts / Alt ist nicht alt / Ein grüner Zweig /  
Weide / Vom alten Mann / Lebenslauf / Weih-  
nacht / Gebet

## Aus den Evangeliumsliedern

am 2. Sonntag nach Epiphania / am Sonntag  
Sexagesima / am 2. Sonntag nach Trinitatis / am  
13. Sonntag nach Trinitatis

Bst.-Nr. CLP 71 588, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

Edzard Schaper spricht

## Der gekreuzigte Diakon

Eine Erzählung aus dem Triptychon „Hinter den  
Linien“, erschienen im Verlag Hegner, Köln.

Bst.-Nr. CLP 71 586, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

Edzard Schaper spricht

## Osteuropa als geistige Landschaft

## Bürger in Zeit und Ewigkeit

Essays. Erschienen im Marion von Schröder-  
Verlag, Hamburg.

Bst.-Nr. CLP 71 587, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

Werner Bergengruen spricht

## Das Netz

Eine Novelle, erschienen im Verlag der Arche,  
Zürich.

Bst.-Nr. CLP 71 574, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

Reinhold Schneider spricht

## Heiße Quellen

Kindheitserinnerungen aus dem Werk „Verhüll-  
ter Tag“.

## Vier Sonette

## Der Friede der Welt

Schluß der Ansprache, gehalten aus Anlaß der  
Verleihung des Friedenspreises des deutschen  
Buchhandels an Reinhold Schneider am 23. Sep-  
tember 1956 in der Paulskirche, Frankfurt/Main.

Bst.-Nr. CLP 71 558, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

Karl Benno von Mechow spricht

## Auf dem Wege

Eine Erzählung, erschienen im Verlag Herder,  
Freiburg.

Diese Erzählung führt in die Zeit der russischen  
Revolution, in die Begegnung von Menschen  
verschiedener sozialer Stände, in die Auseinander-  
setzung mit dem fatalistisch-pantheistischen  
Weltbild, hin zum christlichen Glauben.

Bst.-Nr. CLP 71 585, 25 cm  $\phi$ , 33 $\frac{1}{3}$  UpM, DM 16.—

CHRISTOPHORUS-VERLAG FREIBURG IM BREISGAU

**Betrifft:**

## **Schallplatten mit evangelischer Kirchenmusik**

Die von Herrn Professor Dr. W. Ehmann, Herford, und dem Verleger Karl Merseburger in Darmstadt unter dem Namen CAPELLA begonnene Schallplattenreihe mit evangelischer Kirchenmusik hat im In- und Ausland eine sehr zustimmende und positive Aufnahme gefunden. Mit dieser Reihe wird eine seit langem empfundene Lücke auf dem Schallplattenmarkt ausgefüllt. In der kurzen Zeit ihres Bestehens haben diese Platten nicht nur in Deutschland, sondern in erheblichem Maße im Ausland Eingang gefunden.

Im Laufe der Arbeit wurde den Herausgebern von maßgebender kirchlicher Seite der Wunsch geäußert, die Plattenreihe zu einem Kompendium der protestantischen Kirchenmusik auszubauen, wobei nicht nur deutsche, sondern auch wesentliche Werke des ausländischen Musikschaffens dargestellt werden sollen.

In Erfüllung dieser Aufgabe wurde es notwendig, der Reihe einen Namen zu geben, der den Inhalt deutlicher und profilierter zum Ausdruck bringt als CAPELLA, auch im Hinblick auf eine klare Abgrenzung zu Erzeugnissen anderer Herkunft.

Die Platten werden daher künftig unter dem Zeichen

### **CANTATE**

Schallplatten mit evangelischer Kirchenmusik

erscheinen.

Das Programm konnte in den letzten Monaten sehr erweitert werden. Im Herbst des Jahres werden einige bedeutende Großwerke neuer und alter Kirchenmusik herauskommen, u. a. die „Choralpassion“ von Hugo Distler (Westfälische Kantorei), die „Deutsche Messe“ von J. N. David (Kirchenmusikschule Halle), die „Deutsche Messe“ von Ernst Pepping (Spandauer Kantorei). Ferner einige bisher nicht veröffentlichte Bachkantaten, doppeldörige Werke von Samuel Scheidt u. a. m. Die Utrechter Motetgesellschaft bringt Werke von Sweelinck und Orlando di Lasso.

Mit der zeitnahen Darstellung von Chorälen und geistlichen Volksliedern wird eine wichtige Aufgabe erfüllt. Geistliche Männerchöre, Choräle und Bläuersätze liegen in zeitgemäßen Interpretationen vor. Für Weihnachten wird eine Platte mit der Weihnachtsmusik aus der Zionskirche in Bethel und dem gesprochenen Lukasevangelium einen wichtigen volksmissionarischen Dienst erfüllen. Europäische Weihnachtslieder mit Beispielen aus unseren Nachbarländern in Ost und West runden das Programm ab.

**Tonkunst Verlag**  
DARMSTADT-EBERSTADT

**MEISTERWERKE  
AUF**



PRODUKTION 1958

#### **THE ENGLISH MADRIGAL SCHOOL**

The Deller Consort, Leitung: Alfred Deller

**VOL. I. AVRS 6071, VOL. II. AVRS 6072**

#### **Claudio Monteverdi**

##### **IL BALLO DELLE INGRATE**

Alfred Deller / April Cantelo / Eileen McLoughlin / David Ward u. a. The Ambrosian Singers / Londoner Kammerorchester, Leitung: Alfred Deller

**AVRS 6069**

#### **Henry Purcell**

##### **CACILIENODE (1692)**

Alfred Deller / April Cantelo / Solisten des Deller-Consorts; The Ambrosian Singers / Londoner Kammerorchester, Dirigent: Michael Tippett

**AVRS 6068**

**ALFRED DELLER** ist wohl der bedeutendste Contratenor (männlicher Alt) unserer Zeit. Sein beträchtliches Repertoire umfaßt Musik aller Perioden und Stile, von Guillaume de Machaut bis Carl Orff. Er selbst gibt der Kunst der englischen Lautenschule, den Kompositionen Purcells, Bachs und Händels den Vorzug.

Deller gründete seine Singgruppe im Jahre 1948 mit der Absicht, authentische und stilistisch einwandfreie Wiedergaben der engl. Madrigale zu verwirklichen.

30 cm LP — Preis jeder Schallplatte **DM 24.-**

Der kulturelle Schallplatten-Fachhandel hält diese interessanten Aufnahmen am Lager

**Amadeo - Vanguard Kassel**

BARENREITER WEG 6-8

# FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion  
Höchste Präzision und Qualität  
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU • LÖBAU/Sa.  
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK



# **Seit 130 Jahren**

Geistliche und weltliche Chormusik

Gregorianischer Choral

Editio Vaticana

Ausgaben von Weltruf

Jugendopern von Eberhard Werdin

beispielhaft für die moderne Musikerziehung



## **Sonderkataloge**

Messen

Weihnachten

Osterfestkreis

Kreuz und Auferstehung

Das Geistliche Jahr

Motetten alter Meister

Gloria Dei

Freiburger Psalter

Jugend spielt und singt

Lieder- und Chorbücher für die Schule

Eucharistie / Hl. Geist / Herz Jesu

Durch das ganze Kirchenjahr

Choraleditionen

Orgel

Unser Chorbuch I

Das Musikblatt

Männerchöre

Mein Klavierbuch

Musikkunde

**erhalten Sie kostenlos**

**Benutzen Sie diese Gelegenheit, um sich zu informieren!**

**MUSIKVERLAG SCHWANN DÜSSELDORF**

NEUE BÄNDE DER REIHE

# Documenta Musicologica

MUSIKALISCHE UND MUSIKTHEORETISCHE  
QUELLENWERKE IN FAKSIMILE-DRUCKEN

---

## BAND XI

### **Fray Juan Bermudo: Declaración de Instrumentos musicales 1555**

Herausgegeben von Macario Santiago Kastner  
IV, 304 Seiten. Broschiert DM 35.20, Pappband DM 39.20

Das Werk stellt ein sehr weit ausholendes Kompendium der damals geltenden Musikpraxis dar in einer den gesamten Stoff souverän meisternden Art. Ein kostbares musikalisches Zeitdokument der Renaissance.

## BAND XII

### **Giovanni Battista Bovicelli: Regole Passaggi di musica 1594**

Herausgegeben von Nanie Bridgman  
IV, 90 Seiten. Broschiert DM 9.40, Pappband DM 13.-

Dieses seltene Werk behandelt für den Sänger die Verzierungslehre des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Bovicelli geht mit seinen Regeln weit über die seiner Vorgänger hinaus, wobei ihm zustatten kommt, daß er selbst Sänger war. Er hat uns die beste Gesangslehre des 16. Jahrhunderts hinterlassen, die eindrucksvoll die virtuose Gesangkunst der Renaissance beleuchtet.

## BAND XIII

### **Francisco Salinas: De musica**

Herausgegeben von Macario Santiago Kastner  
IV, 476 Seiten. Broschiert DM 44.-, Pappband DM 48.50

Salinas faßt in seinem Werk die Musik in ihrem Wesen und als tönendes Gebilde in ein auf humanistischer Basis begründetes theoretisches System und verschafft damit den Lehrbüchern seiner spanischen Altersgenossen den notwendigen spekulativen und theoretischen Unterbau. Darüber hinaus ist der Band in seinen Beispielen eine äußerst wertvolle Quelle spanischer und italienischer Tanzmelodien, Rhythmen und Texte.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

JÜRGEN UHDE

# BARTOK „MIKROKOSMOS“

SPIELANWEISUNGEN  
UND ERLÄUTERUNGEN

3. unveränderte Neuauflage 1958

120 Seiten mit Notenbeispielen und Tabellen  
kart. DM 7.—, geb. DM 8.80

## Aus dem Inhalt:

Werktitel und Werkgruppe im Mikrokosmos — 30  
Werkbetrachtungen — die pädagogische Linie —  
wie üben wir die Mikrokosmosstücke — u. a. m.

## MELOS

„Ein deutender Ratgeber, der viel Hilfe gewährt,  
Aufklärung schafft, Lehrende anregt und Lernende  
auf gute Spuren setzt.“

## HESSISCHE NACHRICHTEN

„Uhde hat in seiner sehr konzentrierten Arbeit die  
Voraussetzungen für ein echtes Arbeitsbuch ge-  
schaffen, ohne das weder der aktive Musiker noch  
der Pädagoge oder Theoretiker auskommen kann.“

## NEUE WÜRTTEMBERGISCHE ZEITUNG

„Wenn sich heute die Erkenntnis durchgesetzt hat,  
daß BARTOKS größtes Klavierwerk mindestens  
zur Hälfte für den normalen Klavierspieler und da-  
mit hervorragend für den Unterricht verwendbar  
ist, dann war es höchste Zeit, daß dieses Buch,  
gewissermaßen als ‚Kommentar‘ herauskam.“

GUSTAV BOSSE VERLAG  
REGENSBURG

WALTER SERAUKY

# Georg Friedrich Händel

Sein Leben - Sein Werk

## III. BAND

Von Händels innerer Neuorientierung bis zum  
Abschluß des „Samson“ (1738—1743)  
948 Seiten mit vielen Notenbeispielen; Leinen  
mit Schutzumschlag DM 68.—

## IV. BAND

Von Händels „Semele“ bis zum Abschluß des  
„Judas Makkabäus“ (1743—1746)  
556 Seiten mit vielen Notenbeispielen; Leinen  
mit Schutzumschlag DM 52.—

\*

Diese Monographie stellt sich in den zunächst  
erscheinenden Bänden III—V die Aufgabe, Hän-  
del als Meister des Oratoriums darzustellen.  
Die zu späterer Zeit herauskommenden Bände  
I und II werden Händel als Meister der Oper  
zum Gegenstand haben.

In biographischer Hinsicht bietet Band III neue  
Erkenntnisse über Händels Irlandfahrt, seine  
Lebensverhältnisse, den englischen Freundeskreis,  
über Händels Verhältnis zu den Frauen, über die  
Gesellschaftsstruktur des damaligen England.

Band IV beginnt mit Erörterungen über Händels  
Beziehungen zur Antike und schildert anhand  
von Werkbetrachtungen „Händel auf der Höhe  
des Ruhms“, wobei die Oratorien „Semele“,  
„Joseph“, „Herakles“, „Belsazar“ und „Judas  
Makkabäus“ besonders gewürdigt werden.

Der in Vorbereitung befindliche Band V wird  
Händels letzte Schaffensjahre beinhalten.

Ein unenbehrliches Werk für den Wissenschaftler,  
aber auch für den ersten Freund Händelscher  
Musik.

Bärenreiter-Verlag Kassel ·  
Basel · London · New York



# DAS MUSIKSTUDIUM

## Staatsmusikschule Braunschweig Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

## städt. akademie für tonkunst darmstadt

**Leitung:** Professor Konrad Lechner. Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiße, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichtung, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz, Lechner / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4. Telefon: 8031, Nebenstelle 339.

## Hochschule für Musik Dresden Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertsing, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. Auskunft: Sekretariat für Studien-Angelegenheiten, Dresden-A 53, Mendelssohnallee 34, Tel. 3 09 01 und 3 09 64.

## Folkwangschule der Stadt Essen Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / **Direktor:** GMD Professor Heinz Dressel / **Abt. Musik:** Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, bzw. Bühnen- oder Orchesterreife / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Stork / Cembalo- u. Generalbaß: Helma Elsner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wessellmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusiklerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / **Abt. Tanz:** Leitung Kurt Jooss / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinotographie Laban) / **Abt. Schauspiel und Sprechen:** Leitung Heinz Dietrich Kenter / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

## Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

**Direktor:** Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. **Ausbildungsklassen** für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / **Solistenklassen** für Gesang und alle Instrumentalfächer / **Kirchenmusikabteilung** / **Schulmusikabteilung** (Ausbildungszeile für höhere und Mittelschulen) / **Seminare** für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / **Opernabteilung** / **Schauspielabteilung** / **Tanzabteilung** / **Orchesterschule**. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

**Leitung:** R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

**Direktor** Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

## Musikakademie der Stadt Kassel Direktor: Dr. Richard Gress

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlussprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat, Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. Auskunft durch die Verwaltung, R 5. 6.

## Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (31738).

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 726 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst, Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

»SUNOVA« Notenschreibpapiere · Hefte · Bücher  
Orchesterumschläge · Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!  
Zu beziehen durch den Fachhandel

Dame, 40 (jünger aussehend) m. 5jähr. Jungen, ev. tol., aus anges. begüt. Fam., wirtsch. unabh., charm. Äußeres u. Wesensart, beste Bildung, 3 Fremdspr., s. gewandt, Natur-, Kunst- u. Musikverb., z. Zt. in obb. Kurort lebend, wünscht Bekantsch. zur **Zweitehe m. Persönlichk. aus Kunst- u. Musikkreisen** Vollste Diskretion zugesichert. Zuschriften möglichst mit Foto erbeten unter Chiffre M-2200



Ihr Musikalienhändler  
**HOFMEISTER**

Notenversand für alle Fachgebiete  
Angebote u. Kataloge unverbindlich

**BIELEFELD, Obernstraße 15**  
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

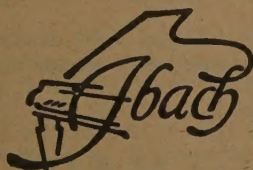
### HISTORISCHE MUSIKINSTRUMENTE

HERBERT MOHR  
Mittenwald/Karwendel

MOHR-FIDELN, GAMBen, LIEHDARFEN

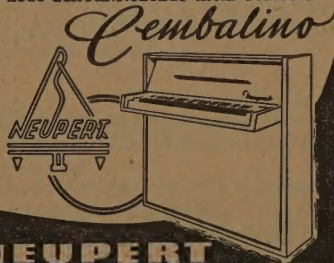
**Grotr.-Steinweg Flügel** best. Zust. DM 1750.—, Ritmüller Flügel vierk. Füße DM 1650.—. **Ibach-Flügel:** afrik. Birnbaum mod. DM 2500.—, Klaviere mit Garantie überh. ab 1000.—, Kleinklaviere, Harmonium, Orgeln (Teilz.). Ankauf, Tausch. Alle Überholungen. Pianowerkstatt T R I E S T, Braunschweig, Karl-Hintzweg 4, Ruf 27870, gegr. 1920

SEIT 1794 · KLAVIERE · FLÜGEL



SCHWELM / WESTF. - TEL. 2454

das neue aufrechtstehende Klein Cembalo



**NEUPERT**

NÜRNBERG · BAMBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1



# Neue Studien - Partituren

## zeitgenössischer Werke

---

GOTTFRIED VON EINEM

Symphonische Szenen für Orchester op. 22

Edition Schott 4587 • DM 8.-

WOLFGANG FORTNER

Impromptus für Orchester

Edition Schott 4584 • DM 6.50

KARL AMADEUS HARTMANN

Konzert für Bratsche mit Klavier, begleitet von Bläsern und Schlagzeug

Edition Schott 4581 • DM 12.-

EVERETT HELM

Symphonie für Streichorchester

Edition Schott 4583 • DM 6.50

HANS WERNER HENZE

Nachtstücke und Arien nach Gedichten von Ingeborg Bachmann für Sopran und großes Orchester

Edition Schott 4586 • DM 7.50

ROLF LIEBERMANN

Sinfonie 1949 für Orchester

AV 53 • DM 6.-

HERMANN SCHROEDER

II. Streichquartett op. 32

Edition Schott 4552 • DM 4.50

MATYAS SEIBER

Elegie für Viola und kleines Orchester

Edition Schott 4585 • DM 3.50

ERNST TOCH

Peter Pan. Ein Märchen für Orchester in drei Teilen op. 76

Edition Schott 4582 • DM 6.50

BERND ALOIS ZIMMERMANN

Canto di speranza. Kantate für Violoncello und kleines Orchester

Edition Schott 4588 • DM 6.-

Unser Katalog *Zeitgenössische Musik 1958* ist kostenlos in jeder Musikalienhandlung erhältlich

## B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ





# NEU BEI BÄRENREITER

---

**W. A. Mozart: Sinfonie in A, KV 201.** Nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe herausgegeben von Hermann Beck. Taschenpartitur mit deutschem und englischem Vorwort. TP 43. DM 2.50.

**W. A. Mozart: Sinfonie in D, KV 297 („Pariser Sinfonie“).** Nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe herausgegeben von Hermann Beck. Taschenpartitur mit deutschem und englischem Vorwort. TP 41. DM 4.50.

Diese Taschenpartitur der „Pariser Sinfonie“ enthält in einem Anhang den 1. und 2. Satz in der Fassung des Erstdrucks.

**J. S. Bach: Trauungskantaten** (Neue Bach-Ausgabe I/33) herausgegeben von Frederik Hudson. BA 5010. Kart. DM 35.—, Ln. DM 39.—, Hldr. DM 42.50.

Der soeben erschienene 10. Band der „Neuen Bach-Ausgabe“ enthält die folgenden Kantaten: Der Herr denkt an uns, BWV 196, O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, BWV 34a, Herr Gott, Beherrscher aller Dinge, BWV 120a, Gott ist unsere Zuversicht, BWV 197, Dem Gerechten muß das Licht, BWV 195.

**J. S. Bach: Die Orgelchoräle der Leipziger Originalhandschrift** (Neue Bach-Ausgabe IV/2) herausgegeben von Hans Klotz. BA 5009. Kart. DM 15.—, Ln. DM 19.—, Hldr. DM 22.50. — Kritischer Bericht. Kart. DM 8.40, Ln. DM 11.40. Mit diesem Band beginnt die von allen Organisten mit Spannung erwartete Ausgabe der Orgelwerke Bachs im Rahmen der „Neuen Bach-Ausgabe“. Der erste Orgelband (Querformat) stellt die letzten und älteren Fassungen der Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift vollständig nebeneinander.

**Giovanni Battista Bovicelli: Regole Passaggi di musica 1594.** Herausgegeben von Nanie Bridgman. IV, 90 Seiten. Broschiert DM 9.40, Pappband DM 13.— (Bd. XII, Documenta musicologica).

Dieses seltene Werk behandelt für den Sänger die Verzierungslehre des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Bovicelli geht mit seinen Regeln weit über die seiner Vorgänger hinaus, wobei ihm zuzustatten kommt, daß er selbst Sänger war. Er hat uns die beste Gesangslehre des 16. Jahrhunderts hinterlassen, die eindrucksvoll die virtuose Gesangkunst der Renaissance beleuchtet.

**W. A. Mozart: Der Schauspieldirektor,** Komödie mit Musik in einem Akt von Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, KV 486 (Neue Mozart-Ausgabe, II/5/15) herausgegeben von Gerhard Croll. BA 4512. Kart. DM 12.50, Ln. DM 16.50, Hldr. DM 20.—.

**Francisco Salinas: De musica.** Herausgegeben von Macario Santiago Kastner. IV, 476 Seiten. Broschiert DM 44.—, Pappband DM 48.50 (Bd. XIII, Documenta musicologica).

Salinas faßt in seinem Werk die Musik in ihrem Wesen und als tönendes Gebilde in ein auf humanistischer Basis begründetes theoretisches System und verschafft damit den Lehrbüchern seiner spanischen Altersgenossen den notwendigen spekulativen und theoretischen Unterbau. Darüber hinaus ist der Band in seinen Beispielen eine äußerst wertvolle Quelle spanischer und italienischer Tanz-Melodien, -Rhythmen und -Texte.

**W. A. Mozart: Sinfonie in A, KV 201.** Nach dem Urtext der „Neuen Mozart-Ausgabe“ herausgegeben von Hermann Beck. BA 4722. Partitur mit deutschem und englischem Vorwort DM 7.—, Viol. I, II; Viola; Violoncello/Kontrabaß je DM 1.80; 2 Oboen; 2 Hörner je DM 1.50, Taschenpartitur (TP 43) DM 2.50.

**Konstantijn Huygens, Pathodia sacra et profana.** Herausgegeben von Frits Noske. DM 12.50. (Im gemeinsamen Verlag mit North-Holland Publishing Company Amsterdam.)

Diese Ausgabe, die sowohl wissenschaftlichen Zwecken als auch dem praktischen Gebrauch dienen soll, vermittelt einen Eindruck von Huygens' ungewöhnlicher musikalischer Begabung. Diese zwanzig lateinischen Psalmen, zwölf italienischen Arie und sieben französischen *Airs* sind alle für eine Solostimme und Basso continuo geschrieben; in ihnen spricht sich ein origineller und vielseitiger Geist aus.

**Paul Beyer: Studien zur Vorgeschichte des Durmoll.** (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 12) 100 Seiten DM 6.60.

Diese Schrift ist über das rein wissenschaftliche Interesse hinaus als Grundlage für verschiedenartige Tonalitätsreformen der Gegenwart bedeutsam.

---

# GESAMTAUSGABEN

## Neue Bach-Ausgabe

als 10. Band erschien:

### Trauerkantaten

(Serie I/33), herausgegeben von Frederik Hudson. BA 5010. Kartoniert DM 35.—, Leinen DM 39.—, Halbleder DM 42.50.

## Christoph Willibald Gluck

### Sämtliche Werke

als 5. Band erschien:

#### Alkestis

Musikdrama in drei Akten (Serie I/7) (Pariser Fassung von 1776), herausgegeben von Rudolf Gerber. BA 2291. Kartoniert DM 146.—, Leinen DM 150.—; BA 2291a Klavierauszug kart. DM 24.—, Ln. DM 28.—; Textbuch DM 1.50; Chorpärtitur und Orchesterstimmen leihweise.

## Hallische Händel-Ausgabe

als 5. Band erschien:

### Das Alexander-Fest oder Die Macht der Musik

Ode zu Ehren der heiligen Cäcilia von John Dryden (Serie I/1), herausgegeben von Konrad Ameln. BA 4001. Kartoniert DM 20.—, Leinen DM 24.—

## Heinrich Schütz

### Neue Ausgabe sämtlicher Werke

als 8. Band (Bd. 2 innerh. d. Ausgabe) erschien:

#### Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz / Die Lukas-Passion / Die Johannes-Passion / Die Matthäus-Passion

Herausgegeben von Bruno Grusnick, Wilhelm Kamlah und Fritz Schmidt. BA 3662. Leinen DM 19.30

## Neue Mozart-Ausgabe

als 12. Band erschien:

### Der Schauspieldirektor

Komödie mit Musik in einem Akt von Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, KV 486, (Serie II/5/15), herausgegeben von Gerhard Croll. BA 4512. Kartoniert DM 12.50, Leinen DM 16.50, Halbleder DM 20.—

## Georg Philipp Telemann

### Musikalische Werke

als 11. Band (Band XI der Ausgabe) erschien:

#### Sechs Konzerte

für Querflöte mit konzertierendem Cembalo oder Querflöte mit konzertierendem Cembalo und Violoncello oder Querflöte, Violine und Violoncello oder Querflöte, Violine und Generalbaß. Herausgegeben von Joh. Philipp Hinnenthal. BA 2961. Partitur kartoniert DM 24.50, Leinen DM 27.50, 3 Stimmen-Bände je kartoniert DM 5.60, Leinen DM 8.60

## Leonhard Lechner · Werke

als 2. Band (Band 1 der Ausgabe) erschien:

#### Motectae sacrae 1575/76

herausgegeben von Lutz Finscher. BA 2931. Kart. DM 18.—, Leinen DM 21.—

## Orlando di Lasso · Sämtliche Werke

als 1. Band erschien:

#### Lateinische Motetten, franz. Chansons und italienische Madrigale

aus wiederaufgefundenen Drucken 1159—1588. Herausgegeben von Wolfgang Boetticher. BA 3401. Leinen DM 32.—

Auf. Prospekte der einzelnen Ausgaben mit günstigen Subskriptionsbedingungen kostenlos

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK